



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Rector: Pablo Bohoslavsky

FACULTAD DE HUMANIDADES

Decano: Carlos Calderón

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Directora: Nilda León

REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

Dirección: Laura Pollastri

Consejo de Redacción:

Angela Di Tulio

Nilda León

María Isabel López Olano

Enriqueta Morillas

María Celia Salgado

Margarita Garrido

Informática: Raúl Gonzalez

Diseño de Tapa: Luis Julio Bariani

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos, notas y documentos, sin el permiso correspondiente.

Revista de Lengua y Literatura aparece semestralmente.

Canje y Suscripción: Secretaría del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades,
Universidad Nacional del Comahue.

Avda. Argentina 1400 - (8300) Neuquén - República Argentina - Tel: 099-425014

ISSN 0327-1951

Impresión: Depto. Impresiones y Publicaciones U.N.C.







REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

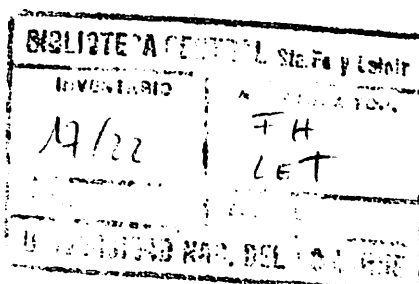
Años 9-11

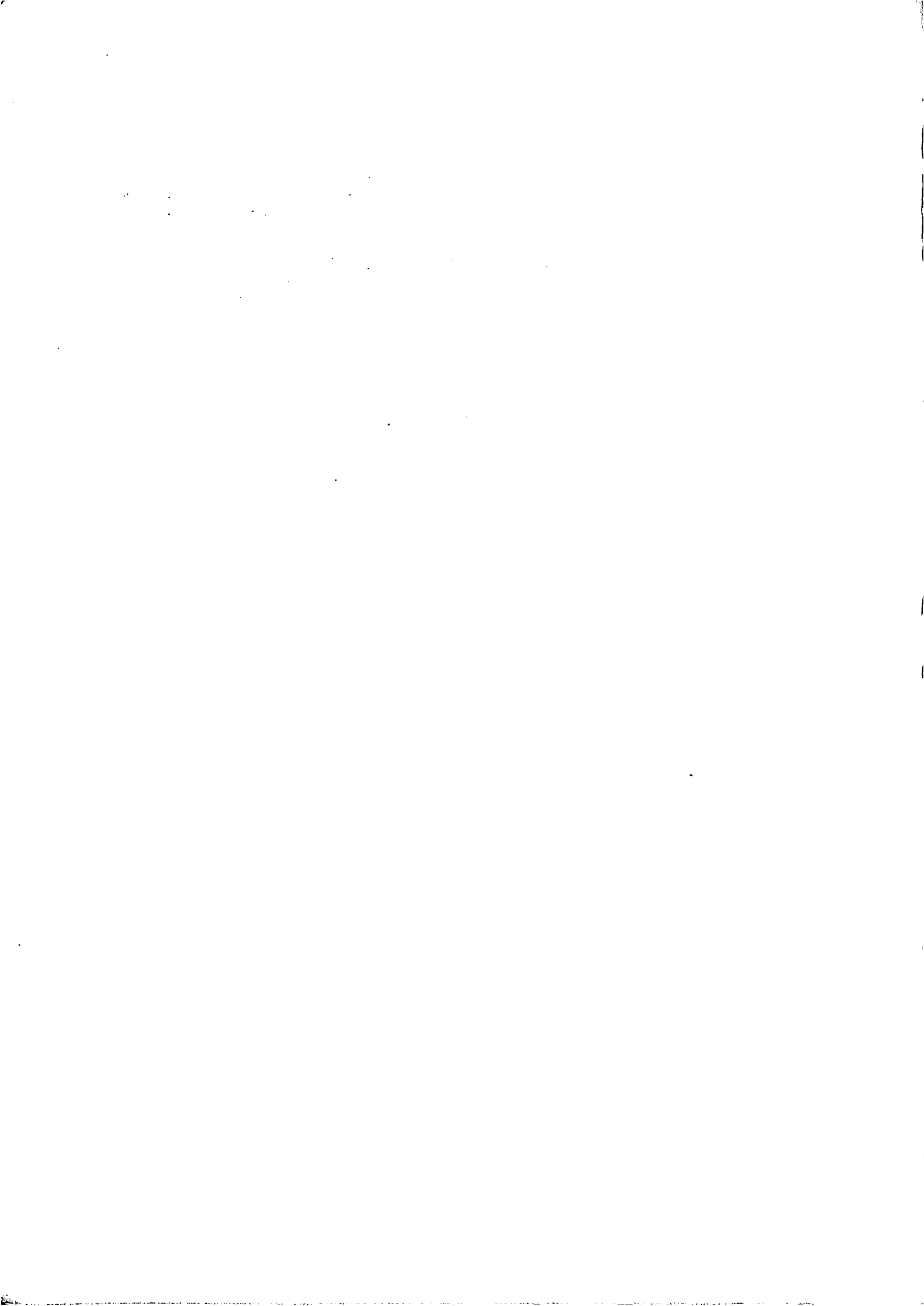
N° 17-22

1997



DEPARTAMENTO DE LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES







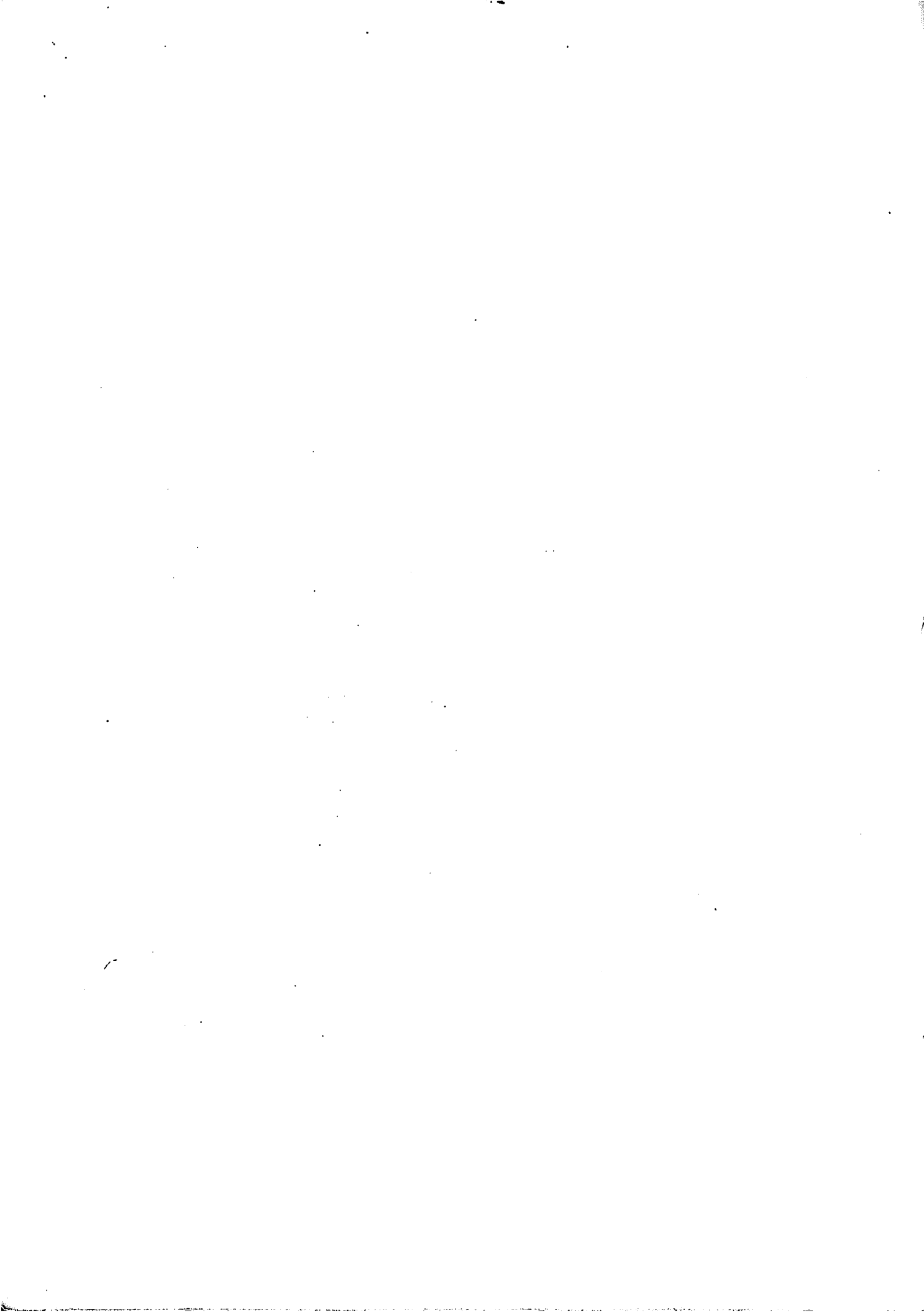
***E**ste volumen tiene la pretensión de sumarse a la conmemoración del 25 aniversario de nuestra joven Universidad. Por su intermedio, deseamos hacer llegar nuestro reconocimiento a toda la comunidad educativa, que desde uno de los puntos más australes del planeta, con loable dedicación estudia, enseña e investiga en la Universidad Nacional del Comahue.*

Uno de los modos que hemos hallado ha sido el de convocar a plásticos residentes en la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, para que ilustraran este volumen.

Por otra parte, publicamos una de las últimas entrevistas concedidas por el Prof. Antonio Cornejo-Polar, realizada en oportunidad del XXXI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Venezuela, 1996. Éste es nuestro homenaje al estudioso de las letras, fallecido el 18 de mayo de 1997.

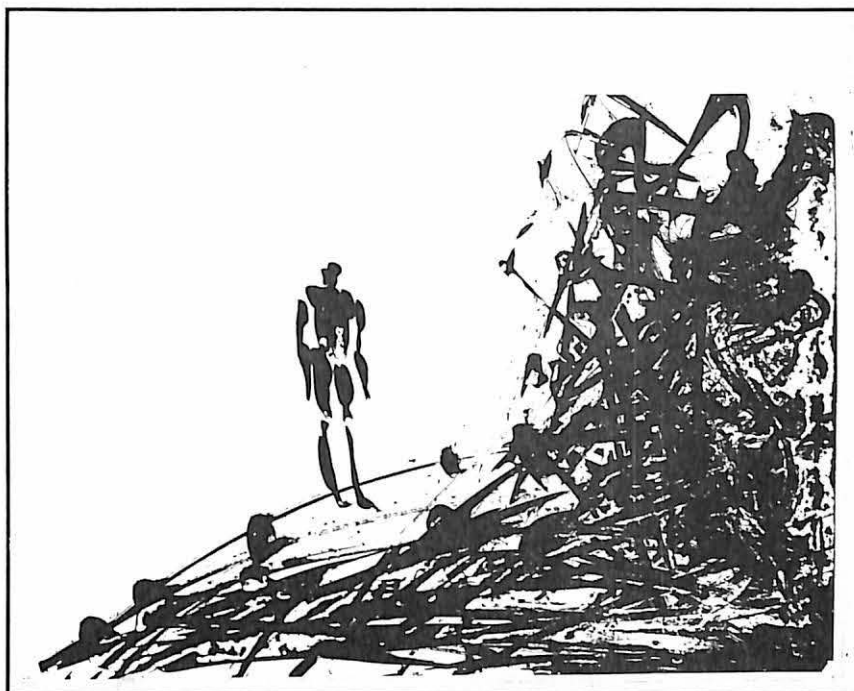
Por último, esperamos ponernos al día con nuestros lectores, a través de este volumen especial que reúne artículos, reseñas y entrevistas de destacados investigadores del país y el extranjero. Deseamos que sea recibido con igual aceptación que los anteriores,

La Dirección



PROPIEDAD Y ESTADO EN LA TEORÍA POLÍTICA CLÁSICA

Francisco L. Lisi
Universidad de Salamanca



0. INTRODUCCIÓN

La Grecia clásica nos ha legado las primeras obras que conciben la política como una tarea prospectiva y proponen reformas más o menos radicales para la solución de los problemas que enfrentaba la sociedad. El nacimiento de la política como ciencia estuvo ligado al esbozo teórico de un estado mejor. Algunas de estas propuestas presentaban características con un

presunto carácter socialista o comunista. Un punto culminante en la investigación del tema lo constituyó el tratado de Robert von Pöhlmann.¹ Se trata de una obra monumental que aún hoy

¹ R. von Pöhlman, *Geschichte der sozialen Frage und des Sozialismus in der antiken Welt*. München 1925 (3ra. edición).

sigue siendo un punto de referencia obligado para cualquiera que se ocupe del problema, pero a la que desde las primeras reseñas se le criticó el haber proyectado de manera muy superficial y general conceptos y situaciones de su tiempo a la edad antigua. Más tarde el marxismo prefirió aplicar el término capitalismo sólo al período en el que se generaliza la producción para el mercado, e. d. a partir de la primera revolución industrial en el siglo XVIII y, en especial, tras el acceso de la burguesía al poder en Francia, Inglaterra y Estados Unidos a partir de finales del mismo siglo. La pretensión de esta concepción era subrayar el carácter teleológico del movimiento histórico y el acceso del socialismo y la así llamada dictadura del proletariado como etapa anterior a la disolución del estado y la implantación del comunismo definitivo, pero posterior y superior a la economía capitalista. No faltaron los que negaron la existencia de toda forma de producción para el mercado en la antigüedad e, incluso, la existencia de un mercado en sentido estricto. La discusión depende en una gran medida de lo que se entienda por 'socialismo', 'comunismo' y 'capitalismo' y lo mismo puede decirse de conceptos como 'clase', 'estamento', etc. La realidad griega exige que se la analice según sus características propias, sin proyectar en ella conceptos y metodologías que han tenido éxito para la explicación de procesos posteriores. Entre el 800 y 500 a. C. Grecia asistió a una expansión económica sin paralelo en la historia del mundo occidental.²

Es innegable que la dinámica de los procesos económicos exige la acumulación de capital para el progreso. En la antigüedad clásica existió esa acumulación que, en determinados momentos, llevó un intenso desarrollo de las fuerzas productivas y del bienestar económico a estados como el de Atenas. Esa acumulación de capital

exige, a su vez, la presencia de una forma económica capitalista de acumulación, así como una mentalidad capitalista. Capitalista era la sociedad de arrendatarios de la aduana de Aguirrio y sus compañeros, mencionada por Andócides (*De mysteriis* 133s.); también muestra una forma de actuar capitalista o una mentalidad capitalista Nicias, cuando alquila 1000 esclavos a las minas y extrae de ellos sus ganancias (Jenof. *Poroi.* 4,14). También se extraía plusvalía de los esclavos en esos grandes talleres que eran los ἐργαστήρια. También actuaba de manera capitalista y tenía, en cierto sentido, una mentalidad capitalista el empresario o el artesano que utilizaba parte de su propiedad como medio de producción y producía para el mercado tratando de alcanzar la mayor ganancia posible. Lo mismo sucedía con el que compraba productos en un lugar para venderlo en otro y de esta manera obtener ganancias, intercambiando el producto por dinero, el primero y más importante derivativo. Lo mismo puede decirse de la especulación con oro o con determinados productos, como lo muestra el ejemplo de Tales, haciendo una operación de futuro con la cosecha de olivos y volviéndose rico luego con su venta (Dióg. Laerc. I 26= DK 11A1; Arist. *Polit.* I 11 1259a6-18 = DK 11A10). De la misma manera actuaba de forma capitalista Aristarco, cuando, por consejo de Sócrates, saca un crédito para comprar lana para los telares de sus catorce trabajadoras (Jenof. *Mem.* II, 7, 6). En Atenas había un complejo sistema de arrendamiento del subsuelo en posesión del estado para la explotación de las minas, que demuestra de manera palmaria hasta qué punto se habían desarrollado las relaciones económicas en la Grecia clásica.³ Estos ejemplos bastan para mostrar que existía de manera clara en la antigüedad una tendencia a la acumulación de fortuna más allá de lo necesario para la

² Cf. Ch. G. Starr, *The economic and social growth of Early Greece 800-500 B. C.*, New York, 1977.

³ Cf. U. Kahrstedt, *Studien zum öffentlichen Recht Athens*. Stuttgart [Aalen] 1934 [1969], I, 19-31, 49-48.

subsistencia y esta acumulación de capital tenía un significado importante en el nivel económico, político y social.

Esto no implica la existencia de una forma de producción capitalista, e. d. relaciones económicas en la que el factor determinante sea el capital acumulado independizado ya del sujeto. Por el contrario, probablemente la forma económica dominante durante el período clásico fuera la pequeña empresa: talleres de cerámica, textiles -éstos últimos probablemente en la forma de trabajo femenino a domicilio. Esta forma de producción bastaba para originar un comercio de exportación significativo, ya que el comercio al por mayor también podía ser asistido por la pequeña empresa. Junto a ella hay que suponer la existencia de empresas medianas y, ocasionalmente, grandes, en las que se acumulaba la técnica artesanal de manera extensiva y en las que había una inversión de un capital mayor, pero en las que no se producía de manera capitalista, a pesar de haber ciertos comienzos de desarrollo en esa dirección⁴. La industria de exportación, por tanto, fue principalmente una industria artesanal. La esclavitud, como fuerza principal de trabajo, va invadiendo los ámbitos que correspondían originariamente a los trabajadores dependientes libres, tanto en el campo como en la ciudad, y es un producto de la acumulación de capital la competencia que se establece entre una masa proletaria -pero principalmente un proletariado consumidor y no industrial que va formando un ejército de parados- y los esclavos que son más rentables para los industriales y poseedores del capital. Esto produce una presión sobre los salarios y un empobrecimiento de las clases bajas y rurales. Es en este contexto que surgen las distintas teorías que proponen una socialización de la propiedad, ya sea que se

propugne simplemente su abolición o una equiparación sin eliminación de la propiedad privada.

1. LOS PROCESOS POLÍTICOS Y SOCIALES HASTA EL MOMENTO DE LA FORMULACIÓN DE LA TEORÍA POLÍTICA CLÁSICA

A lo largo de los siglos VII y VI a. C. se produce una situación de inestabilidad que conduce a revueltas sociales y al surgimiento de grandes mediadores y legisladores que buscan reformar la sociedad a través de un nuevo aparato legislativo. Tales son los ejemplos de Pítaco, Solón y Carondas, entre otros. Los poemas de Solón constituyen el primer testimonio de la importancia que tuvieron estos problemas para la sociedad griega y ateniense, que en particular se encuentra en los poemas de Solón. Su reforma impide que el derecho absoluto del acreedor llegue hasta la esclavización de los deudores. También había otras medidas destinadas a establecer un equilibrio entre las clases en el aspecto económico, como ciertas regulaciones de comercio y mercado. Solón desliga la ciudadanía de la propiedad de tierras, con lo que asegura a los sectores más activos de la sociedad una parte importante en la administración del estado, sin romper, sin embargo, la hegemonía propia de los terratenientes. Solón no elimina los órganos políticos del estado aristocrático, sino que conserva sus funciones y poderes. Aunque los define y limita en su código legal cuidadosamente, los órganos del estado siguen siendo los mismos. Las funciones del principal órgano del sistema aristocrático, el Areópago, a pesar de quedar definidas y, por tanto, limitadas en su arbitrariedad, siguen siendo esencialmente las mismas.⁵

⁴ Fr. Oertel, "Anhang" En: R. v. Pöhlmann *Geschichte der sozialen Frage und des Sozialismus in der antiken Welt*, 3 Ed. München 1925, II, 534 s.

⁵ C. Hignett, *A history of the Athenian constitution to the end of the fifth century B. C.* Oxford, 1952 p. 84.

La poesía de Solón nos ha llegado sólo de manera fragmentaria y, por tanto, es difícil realizar una apreciación de su verdadero significado. No obstante, puede observarse en ella una clara tendencia a la justificación de su accionar político y una crítica no menos importante a la situación de injusticia social imperante en Atenas en el régimen anterior a la reforma. Solón intenta mostrarse como un líder equidistante, tanto de las injusticias del antiguo régimen oligárquico como de las tendencias a la instauración de la tiranía que animan a las fuerzas populares (frag. 5 West; cf. frags. 4 y 13 West). No sólo aparece como un profeta, que clama con la voz de la fe, sino como un político prudente, un maestro que instruye y guía a su pueblo y que para ello da una fundamentación religiosa a la relación entre el bienestar del pueblo y la conducta de los ciudadanos. Esto da un significado completamente nuevo al concepto de *Dike* proveniente de Homero y Hesíodo. La Justicia de Solón adquiere una validez universal que trasciende la esfera de lo específicamente humano; no puede ser maltratada por lo hombres y no necesita refugiarse en Zeus, tal como sucede con la *Dike* de Hesíodo. Tampoco necesita la ayuda de ningún juez para llevar a cabo sus decretos⁶. Su reforma constitucional y la división de la ciudadanía en cuatro clases queda como un modelo al que se referirán más tarde tanto las fuerzas oligárquicas como las democráticas.

A pesar del prestigio que alcanzan Solón y su reforma más tarde, su intento de defensa del sistema representativo tradicional fracasa y toman el poder Pisístrato y sus seguidores, que han de ser derrocados sólo en el 510 a. C. cuando las reformas políticas comienzan el

⁶ W. JAEGER, "Solons Eunomie". *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philol. - Historische Klasse* 11 (1926). Ahora en: *Scripta Minora*. Roma, 1960, I. Traducción inglesa en: *Five Essays*. Montreal, p. 90.

camino que culminará en la instauración de la constitución democrática a mediados del siglo V con la reforma de Efiltes. Tras la reforma de Clístenes en el 510 a. C., un nuevo término para designar la ley escrita reemplaza al antiguo de θεσμός⁷. Νόμος, que originariamente significa distribución y más tarde designa la costumbre, se convierte en el lema de las fuerzas democráticas y la *isonomía* llega a ser el ideal buscado. *Isonomía* no designa sólo la igualdad de derechos ante la ley; para las fuerzas radicales contiene un significado más profundo de igualdad. Durante el siglo V y gran parte del IV, se prolongan las luchas interiores de manera larvada o abierta. También se producen guerras muy importantes entre los diferentes estados griegos -de las cuales la más importante es la del Peloponeso que abarca gran parte de la segunda mitad del siglo V-, como guerras entre los griegos y las potencias extranjeras, tanto en Grecia como en la Magna Grecia -las guerras médicas y las guerras contra los cartagineses en Siracusa son ejemplos de ello. En el siglo V se produce en Atenas el avance de las fuerzas democráticas. Las luchas políticas que tienen lugar durante los siglos VI y V y que dan origen al sistema democrático ateniense son el marco en el que surgen las teorías comunistas de la antigüedad clásica. Una de sus características fundamentales es, a diferencia de las posibles teorías comunistas o la literatura utópica posteriores surgidas en el helenismo, es su carácter eminentemente práctico, entendiendo por práctico que habían sido pensadas para tener una repercusión política directa.

En Atenas, las reformas de Solón habían dado lugar a una importante expansión económica que se acentúa durante el siglo V. En la Atenas de la época de Pericles el uso del dinero como valor de cambio se había

⁷ Cf. M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy*. Oxford, 1969.

generalizado⁸. Este grado de desarrollo de las fuerzas productivas exigía, por cierto, una alta especialización profesional. No obstante, la situación en Atenas era peculiar respecto del resto de las ciudades griegas. No hay que olvidar que, de las casi 700 ciudades griegas existentes, la mayoría tenía entre 45 y 1250 ciudadanos con capacidad económica suficiente como para adquirir el armamento necesario. El 54.7 % de las ciudades-estado no llegaba a los 400 ciudadanos⁹. En Atenas, por el contrario, se daba una expansión de la acumulación de fortuna como finalidad del trabajo propio y de la producción consecuente de mercancía. Este hecho hace que la familia tienda a la pérdida de la autarquía y se vaya conformando una sociedad cada vez más interdependiente alrededor de un mercado. Las obras públicas en la época clásica se calculaban con gran exactitud, no sólo en cuanto a su costo económico -que por otra parte estaba estrictamente controlado-, sino también en cuanto a sus efectos sociales. La construcción de obras públicas era un medio que utilizaban los políticos para reanimar la economía, ocupar mano de obra desocupada o elevar el precio de la mano de obra en momentos en que la entrada masiva de esclavos o extranjeros deprimía sus precios.

2. HIPÓDAMO DE MILETO

La primera propuesta política teórica de reforma integral del estado de la que se tiene noticia cierta es la de Hipódamo de Mileto (s. V a. C.)¹⁰. En la antigüedad se le atribuía un tratado *περὶ πολιτείας* (Estrabón IV 1,93). Hipódamo se destacó no sólo como teórico político (Aristóteles, *Polit.* II 1267 b 29s.), sino que también tuvo una actividad importante como urbanista y arquitecto (1267b22s.) de la que se discute su relación con sus planteamientos teóricos. Su nacimiento se tiene que haber producido durante las guerras médicas. Hipódamo vivió durante mucho tiempo en Atenas, donde se encontraba probablemente ya en época de Temístocles. Se sabe con certeza que dirigió antes del 446/445 la construcción del Pireo. También existen testimonios que afirman que Hipódamo fue el planificador y constructor de Turios y Rodas¹¹. Parece haber aplicado una estricta geometría a los diseños de sus ciudades, que dividía los distintos barrios de manera regular por medio de la estructura en damero. Esta forma de distribuir las edificaciones de la ciudad se diferenciaba claramente de la estructura irregular de las ciudades anteriores (Arist. *Polit.* VII 11 1330 b 21-31). Th. Lorenz sostiene que fue el primero en localizar el ágora en el centro de la ciudad y no en la periferia, convirtiéndola así en el centro de la vida

⁸ E. Kluwe ("Handwerk, Polisideologie und privater Wohnbau in der griechischen Polis klassischer Zeit". En: W. Schuller, W. Hoepfner, E. L. Schwander (Eds.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie.* Konstanzer Symposion von 17. bis 19. Juli 1987. München 1989 (Wohnen in der klassischen Polis 2), 37.

⁹ E. Ruschenbusch, "Zur Verfassungsgeschichte Griechenlands". En: W. Schuller, W. Hoepfner, E. L. Schwander (Eds.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie.* Konstanzer Symposion von 17. bis 19. Juli 1987. München 1989 (Wohnen in der klassischen Polis 2), 46.

¹⁰ Sobre Hipódamo existe un detallado estudio de P. Benvenuti Falciai, *Ippodamo di Mileto architetto e filosofo. Una ricostruzione filologica della personalità.* Firenze 1982 (Studi e Testi 2).

¹¹ J. Szidat ("Hippodamos von Milet. Seine Rolle in Theorie und Praxis der griechischen Stadtplanung". *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland* 180, 1980, 31-44) niega que Hipódamo haya intervenido en otras planificaciones de ciudades aparte del Pireo y rechaza también toda relación entre esta empresa y su teoría política.

política¹² También se le atribuye la creación de un tipo de casas tipificadas que han descubierto las recientes excavaciones realizadas en el Pireo y que parecerían ser una concreción del ideal democrático de la *isonomía*. No se sabe hasta qué punto participó también en la construcción del arsenal y del puerto comercial. Parece haber alcanzado la ciudadanía ateniense.

Para darnos una idea de la sociedad para la que se pensaban los proyectos políticos que estamos analizando, hay que destacar que Atenas en esa época tenía una población estimada en unos 250.000 habitantes. El asentamiento del Pireo que proyectó y llevó a cabo Hipódamo de Mileto era para 20.000 habitantes. La construcción de esta nueva ciudad que revolucionó la urbanística antigua tuvo lugar después de las guerras médicas. En el caso del Pireo, los precios del terreno eran probablemente bajos y se decidió la construcción de unas casas tipo, semejantes a nuestras casas adosadas y de materiales en serie, que ayudaron a bajar sus precios. La finalidad de estas casas, probablemente, era servir de vivienda a los *thetes* que actuaban como remeros en la flota. El hecho de que la democracia ateniense haya emprendido una empresa de esta envergadura muestra la complejidad a la que habían llegado las relaciones económicas en el siglo V y el papel que podía llegar a desempeñar el estado.

Según Aristóteles (*Polit.* II 8), el proyecto político de Hipódamo limitaba el número de habitantes de la ciudad a 10.000 y lo dividía en tres clases o partes: una consistente en los artesanos; la otra, en los campesinos, y la tercera, en los guerreros. Dividió en tres la región ocupada por la ciudad: una parte consagrada a los dioses, otra pública, que estaba dedicada al mantenimiento de los guerreros y

12 Th. Lorenz, "Agora". En: *Agora, zu Ehren von Rudolph Berlinger (= Perspektiven der Philosophie* 13, 1987) Amsterdam-Würzburg, 1987, 383-407.

una tercera considerada privada, que era explotada por los campesinos; intentó un ordenamiento tripartito del código penal¹³ y propuso una reforma en el sistema de justicia, instaurando un tribunal supremo al que se elevarían los recursos de las causas decididas en primera instancia. Los cargos públicos eran elegibles por todo el pueblo (las tres partes de la ciudad) y debían ocuparse de los asuntos comunes, las relaciones exteriores y los huérfanos.

Tal como lo demuestra la limitación del número de ciudadanos a 10.000, su teoría se movía en la perspectiva de la *polis* tradicional¹⁴. Probablemente, su proyecto tuviera como punto de observación la ciudad de Atenas. Esta noción será recogida más tarde por la teoría política, especialmente por Platón. La división de la ciudad en tres clases - campesinos, artesanos, guerreros- ha de tener también una recepción importante en la teoría política platónica, sobre todo la idea de la especialización de los estamentos y de la existencia de un estamento guerrero alimentado con los ingresos del erario público. Algo similar puede afirmarse de su división de la ciudad en tres regiones. Hay datos como la elegibilidad de los cargos públicos que parecen indicar que para Hipódamo la mejor constitución tenía carácter democrático. Algunas noticias lo convierten en pitagórico, aunque hay quienes sostienen que los escritos sobre las constituciones y sobre la felicidad que le aparecen atribuidos son falsificaciones neopitagóricas.¹⁵ Por contra, hay quienes creen que Hipódamo pertenecía a los círculos de

13 Hipódamo reconocía sólo tres tipos de leyes que reglaban tres tipos de delitos: violación y raptó, el perjuicio o daño y el asesinato.

14 Hay que tener en cuenta que un estado de 10.000 ciudadanos presuponia un número de habitantes superior a los 100.000.

15 E. Fabricius, "Hippodamos 3" En: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, VIII 2, Stuttgart 1913, columna 1734.

sofistas alrededor de Pericles que encontraron la repulsa de los sectores más conservadores de Atenas¹⁶. Últimamente L. Rosetti ha señalado que Hipódamo ha desempeñado un papel de primer plano en la elaboración de la filosofía penal definiendo con una cierta precisión la dimensión penal del derecho.¹⁷ Las actividades como planificador de ciudades están relacionadas con sus teorías políticas y en este sentido puede considerársele un precursor de las utopías platónicas.¹⁸ Su proyecto político parece contener tanto elementos democráticos como aristocráticos¹⁹ y no es improbable que hubiera considerado también una limitación y regulación de la propiedad privada como la que plantea Platón en las *Leyes*, aunque este particular no es mencionado por Aristóteles. Su ideal de *polis* estaba basado en la concepción de *isonomía*, tal como la había intentado poner en práctica el orden político de Clístenes. La división de la tierra y la propiedad en partes iguales para todos que muestra el asentamiento del Pireo es una radicalización del ideal de Clístenes²⁰ que se

corresponde, probablemente, con la división en partes iguales del suelo dedicado a las pequeñas huertas localizadas fuera de la ciudad a la ribera de los ríos y en las cañadas. También es probable que en las necrópolis se distribuyera el suelo en partes iguales entre las familias y que, en general, hubiera una tendencia a la distribución equitativa de toda la propiedad. Ése es el valor originario del término *isonomía* y no es casualidad que *nomos* sea la palabra que expresa la noción de ley a partir de un determinado momento de la historia de Atenas.

3. FÁLEAS DE CALCEDONIA

Según Aristóteles, desde muy pronto se plantea en términos teóricos el problema de la acumulación de capital y se reconoce la necesidad de regular y redistribuir la propiedad privada. Pronto se observa que la excesiva concentración de riquezas producía el disenso y la desintegración de la sociedad. A este conocimiento está ligada la discusión griega sobre la justicia y la injusticia. En la *Política*, Aristóteles señala que algunos consideraron como el problema fundamental de la teoría política la correcta ordenación de la distribución de las fortunas dentro de la ciudad, porque todas las contiendas civiles se producían sobre este particular. El primero que intentó introducir cambios en este campo fue Fáleas de Calcedonia (Arist. *Polit.* II 7, 1266a39), la patria del sofista Trasímaco. Fáleas consideraba que la causa principal de las revoluciones sociales radicaba en la desigualdad en la distribución de la propiedad. Por ello, sostenía que todos los ciudadanos debían poseer la misma cantidad de propiedad inmueble. No establecía una limitación de la propiedad mueble, sin embargo. También postulaba la nacionalización de las industrias, convirtiendo a los artesanos en una especie de esclavos públicos o del estado. Otro de sus

¹⁶ Cf. M. Montuori, "Chi sono i sofistav" in Aristoph. *Nub.* vv. 332-333", *Atti della Accademia di Scienze morali e politiche della Società nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Napoli* 97 (1986), 7-15.

¹⁷ L. Rosetti, "La filosofía penal de Ippodamo e la cultura giuridica dei sofisti. *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* 66 (1989), 315-355.

¹⁸ C. Triebel-Schubert -U. Muss, "Hippodamos von Milet. Staatstheoretiker oder Stadtplaner. *Hephaistos* 5/6 (1983/1984), 37-59.

¹⁹ H. J. Gehrke, "Bemerkungen zu Hippodamos von Milet". En: W. Schuller, W. Hoepfner, E. L. Schwander (Ed.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie.* Konstanzer Symposion von 17. bis 19. Juli 1987. München. 1989 (Wohnen in der klassischen Polis 2), 58-68.

²⁰ W. Hoepfner, "Die frühen Demokratien und die Architekturforschung". En: W. Schuller - W. Hoepfner - E. L. Schwander (Ed.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie.* Konstanzer Symposion von 17. bis 19. Juli 1987. München. 1989 (Wohnen in der klassischen Polis 2), 10 s.

postulados era la limitación del número de ciudadanos en la ciudad.

Fáleas suponía que este ideal de distribución de riquezas podía alcanzarse con mayor facilidad en las ciudades a fundar, mientras que para las ya fundadas proponía un método de uniformización consistente en que los ricos pagaran pero no recibieran dotes, mientras que los pobres lo harían a la inversa. Fáleas sostenía que no bastaba con decretar la igualdad de la riqueza de los ciudadanos, sino que el elemento fundamental era también la igualdad en la educación. Sobre estas dos igualdades debía basarse la organización del estado ("pues cree que en la ciudad deben existir estas dos igualdades, en la propiedad y en la educación"; Arist. *Polit.* II 7, 1266b32-33). La aparente defensa de la igualdad de la propiedad inmueble no debería engañar acerca de la característica principal de la propuesta de Fáleas. Como bien anota Wilhelm Nestle²¹, la limitación del número de ciudadanos muestra que la tendencia principal de este estado ideal era antidemocrática. Se trataba de asegurar la paz social por sobre todo y procurar la desaparición de los delitos atribuidos a la plebe urbana. R. Vattuone²² ha confirmado recientemente este aspecto, ya que considera que lejos de ser un revolucionario es uno de los pensadores más conservadores y que se orientó en gran medida según el modelo lacedemonio. G. J. D. Aalders sostiene que, como el Platón de las *Leyes*, quería restaurar el estado agrario²³. De todas maneras, no es apropiado proyectar a la antigüedad de manera indiscriminada las categorías de progresista o reaccionario. Su propuesta no busca la abolición

de la propiedad privada, sino tan sólo su regulación.

Los escasos datos que ofrece el texto de la *Política* permiten determinar con seguridad dos aspectos que han de ser relevantes para la constitución de la teoría política griega posterior: la necesidad de que la teoría política determine con claridad las relaciones de propiedad, así como también la especificación de la formación o educación de los ciudadanos. Desde sus primeros esbozos quedan establecidas, por tanto, las bases sobre las que se ha de desarrollar luego la teoría política clásica y su carácter eminentemente práctico y normativo. La teoría política propone un modelo de estado que ha de actuar luego como idea regulativa de las concreciones que se den en la realidad.

4. OTROS PROYECTOS DE LOS SIGLOS V Y IV

Hasta aquí hemos delineado a grandes rasgos algunos de los antecedentes estrictamente filosóficos de la teoría política clásica en lo concerniente a lo que debería considerarse el mejor modelo en la distribución de la riqueza y la organización del estado. El problema debería ser completado con los testimonios literarios, especialmente aquellos que indican la existencia de alguna teoría o debate acerca de un estado 'ideal', que ciertamente no debería denominarse utopía, dado que no se trata en ningún caso de una idealización inalcanzable, sino de propuestas pensadas para ser llevadas a la práctica. Especialmente interesante es el caso de las *Asambleístas* de Aristófanes, en el que las mujeres deciden tomar el poder en lugar de los hombres y que muestra coincidencias sorprendentes con el V libro de la *República* en el planteamiento de un comunismo absoluto con una comunidad de mujeres y varones (583-688). L. Cohn ha notado que las objeciones que Platón pone en su libro en boca de Glaucón se

²¹ W. Nestle, "Phaleas von Chalkedon". En *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, XIX 2, Stuttgart 1928, columna 1655.

²² R. Vattuone, "Alcune osservazioni sulla nomoquesiva di Falea di Calcedone", *Rivista Storica dell' Antichità* 10 (1980), 145-155.

²³ G.J. D. Aalders, *Het derde boek van Plato's Leges*. Amsterdam 1943, p. 8.

encuentran en Aristófanes en boca de Blépiro²⁴. Dado que es imposible que Aristófanes hubiera leído el diálogo que por lo menos se escribió veinte años más tarde, es probable que haya una fuente común de teoría social. Probablemente se trata de una fuente pitagórica e Hipódamo de Mileto también habría tenido acceso a ella. Praxágora, la mujer que se pone al frente de la rebelión femenina, propone su modelo político como algo realmente nuevo y teme la resistencia producto de la costumbre (583-585). Su propuesta es la de un comunismo radical: propiedad común, eliminación de la riqueza, ya que todos poseerán lo mismo ("Diré que todos deben poseer todo en común y tener parte en todo y vivir de lo mismo y no ser uno rico y el otro miserable, ni labrar uno un latifundio mientras que el otro no tiene tierra ni para recibir sepultura, ni éste disponer de muchos esclavos, mientras que aquél no tiene ni un asistente. Establezco un medio de vida común e igual a todos", 590-594) y propiedad colectiva de la tierra (597s.: "lo primero que haré será hacer común las tierras de todos y el dinero y las otras cosas que cada uno tiene en propiedad privada")²⁵. La vida en común hará inútil la propiedad privada y el deseo de ella que induce al delito (600-610). También propone la comunidad de hombres y de mujeres (613-643)²⁶. Existen paralelismos casi literales con la obra platónica ("En ese tiempo, considerarán padres a todos los que son más viejos que ellos" 636/637, cf. *Resp.* V 461c-d). Una semejanza central entre ambos proyectos es la búsqueda de un orden social más sencillo, alejado del lujo que se considera en ambos casos de manera negativa.

²⁴ L. Cohn, "Aristophanes". En: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, II.1 Stuttgart 1895, columna 982.

²⁵ Cf. *Plat. Resp.* IV 416d-417b, *Leg.* V 739a-e.

²⁶ Cf. *Plat. Resp.* IV 423e; V 457c-466d. Es interesante notar que en la *República*, Platón parece recoger el escarnio con que la comedia de Aristófanes había tratado esos problemas teóricos (V 452 a-e, cf. *Aristof. Lisist.* 615, 636).

A. L. Bonnette ha resumido en una reciente disertación²⁷ algunas de las diferencias fundamentales que existen entre la obra de Aristófanes y la de Platón. En primer lugar, el igualitarismo que aparece en las *Asambleístas* es más radical que el de Platón, que reduce el comunismo al estamento de los guardianes. En la comedia, las mujeres instauran un comunismo radical e igualitario²⁸. Un punto central es, a mi entender, la ausencia de un planteamiento relativo a la educación o reeducación de los ciudadanos en el caso de Praxágora.

Es evidente que Aristófanes no está presentando una caricatura del estado platónico, pero es evidente también que critica una teoría o un modelo que ha de retomar Platón en su estado de la *República* y en su teoría política ha de jugar un importante papel moderador. Es imposible que las coincidencias prácticamente textuales sean una mera casualidad, como pretende R. G. Ussher²⁹; para que la comedia tenga sentido es necesario que esté haciendo referencia a teorías en boga o, al menos, discutidas en ese momento.

5. PLATÓN

Platón se mueve en gran parte en el horizonte anterior en lo que concierne a los problemas fundamentales de la teoría política: organización del gobierno, sistematización de los distintos regímenes políticos, determinación del número adecuado de ciudadanos y familias y, sobre todo, el problema de la distribución de la riqueza, de la división de la sociedad en estamentos y de la

²⁷ *The political wisdom of women in Aristophanes: A study of Lysistrata, Ecclesiazusae and Thesmophoriazusae*. Tesis doctoral Boston College 1989, 155-182.

²⁸ A. L. Bonnette, *Political wisdom*, op. cit., p. 171.

²⁹ "The staging of the *Ecclesiazusae*". *Hermes* 97 (1969), 22-37, ahora en: H. J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt 1975 (*Wege der Forschung* 265), cf. p. 394 s.

educación. Sin embargo, estos problemas se encuentran reformulados en el marco de la ontología platónica. Su teoría del estado está concebida sobre la idea de participación de las distintas formas políticas en el principio fundante de la realidad, la unidad o bien. Para ello, Platón las distingue según den mayor o menor preponderancia al elemento común y público sobre lo individual y privado. La realización de uno u otro modelo político depende de circunstancias tales como el momento histórico, la índole del pueblo determinado, las características geográficas, etc. Hay una aproximación universal y generalizadora al problema, a pesar de que en las obras concretas que conservamos el tema se considere, fundamentalmente, desde la perspectiva helénica.

Platón sistematiza un continuo en el que las distintas formas de estado están organizadas según realicen en mayor o menor grado la unidad de la sociedad, que se dio de la manera más perfecta en el período histórico anterior, cuando los dioses gobernaban directamente a los hombres. Ese estado es definido en un pasaje de las *Leyes* (V 739a-e), que según un reconocido intérprete es sorprendente³⁰. En él, Platón sostiene que el mejor estado es aquél del comunismo más absoluto, en el que todo es poseído en común y se elimina todo lo posible

³⁰ "This is the really surprising part of Plato's text and is difficult to explain satisfactorily. With the establishment of private ownership of land Plato also sets up the private family, abandoning his earlier proposal for common wives and children. But surely a legislator who proposed to recognize the private family and private property could hardly be regarded as proceeding in an unusual fashion, certainly not by a Cretan nor a Spartan, nor by the ordinary reader. It seems that Plato has forgotten the dramatic setting and thinks of himself as addressing here only the member of the Academy, or others of like mind, who would be surprised by his departure from the 'sacred line' he had previously adhere to" (G. R. Morrow *Plato's Cretan city. A historical interpretation of the Laws*. Princeton, N. J. 1960, p. 104, n. 28).

cualquier manifestación de individualidad hasta tal punto que todo lo que es por naturaleza individual se convierta en común y surja una unidad lo más perfecta posible en el pensamiento, el sentimiento y la acción.

Lo más correcto es decir que existen la mejor ciudad, la segunda mejor y la tercera y dar la elección a cada uno que tenga el poder de decisión política. Actuemos de acuerdo con este principio también nosotros ahora y digamos el primer orden político en cuanto a la virtud, el segundo y el tercero, pero dejemos la elección a Clinias en el presente o a otro, si alguien quisiera alguna vez, acercándose a la selección de tales formas de organización política, distribuir a su manera lo que le agrade de su patria.

La primera ciudad, por tanto, y el mejor orden político y las mejores leyes se dan donde existe en el mayor grado lo dicho antiguamente en toda la ciudad. En efecto, se dice que las cosas de los amigos son realmente comunes. Sea que esto se dé ahora en algún lugar o se vaya a dar alguna vez -que las mujeres sean comunes, comunes sean los hijos, comunes todas las posesiones- y por todos los medios se extirpe de la vida de todos y en todos los aspectos todo lo llamado particular y se provea que en lo posible también las cosas particulares se hagan de alguna manera comunes, como que ojos, orejas, manos comunes parezcan ver, escuchar y actuar en común, que todos alaben y critiquen lo más posible como si fueran uno, alegrándose y doliéndose de las mismas cosas, y las leyes que en lo posible produzcan una ciudad única. Nadie que defina de otra manera dará otra definición más correcta ni mejor respecto de la excelencia de éstos en la virtud. Tal ciudad es la mejor, sea que la habiten dioses o hijos de dioses, más de uno, si viven así son felices. Por eso no hay que considerar el modelo político de otra manera, sino que ateniéndose a éste hay que buscar uno que se le asemeje lo más posible.

Es ésta quizá la manifestación más radical del ideal comunista en la sociedad que conoce la historia del pensamiento.

Su definición tiene la función de servir como idea reguladora para los distintos modelos de estado, que como fuera dicho deben adecuarse a las distintas circunstancias concretas. Esta forma

de comunismo radical es la que corresponde en la *República* al estamento de los guardianes. Esta obra expone un ideal de estado que se correspondería con el ideal de *polis* y tiene la función de ser una idea regulativa y normativa que debe servir de fundamento a los proyectos políticos concretos (Rep. VII 540d-541b³¹), aunque su realización concreta no corresponda tampoco a este período histórico, tal como lo muestra su continuación en la historia inconclusa de la Atenas antediluviana en el *Timeo* y el *Critias*.

Las *Leyes*, la obra póstuma de Platón, están concebidas también como un modelo que deberá modificarse en el momento de su implementación práctica. En él se admite la propiedad privada, aunque dentro de un marco que no puede superar la diferencia de uno a cuatro entre la mayor y la menor fortuna. La admisión de la propiedad privada implica también la incorporación de la familia como núcleo de la estructura social, la familia privada. La comunidad de mujeres e hijos no aparece en el estado de Magnesia. Aunque hay quienes han querido ver en esto un cambio en Platón, en realidad se trata de que las *Leyes* toman una perspectiva distinta a la *República* y son una propuesta de gobierno que se adapta a la realidad de la tarea concreta propuesta, la fundación de una colonia doria en Creta. Es así que la propiedad de la tierra, tal como está definida en la obra, no puede ser considerada propiedad privada en el sentido habitual, dado que no incluye el derecho a la libre disposición del bien³². Así en el libro XI

³¹ En este pasaje se pone el acento en la posibilidad de realización de dicho ideal, *cf.* 540d *χαλεπά μὲν, δύσκολά δὲ πῆ*.

³² G. R. Morrow *Plato's Cretan city, op. cit.*, p. 106. Las restricciones a la venta de la tierra eran un fenómeno bastante común en Grecia, donde existía tal como lo atestigua Aristóteles en muchas ciudades estado una prohibición de venta de los *πρώτοι κλήροι* (*Política*, 1319 a 10). La finalidad de esta medida no era, probablemente, mantener una igualdad democrática en la

(923a-b), el interlocutor principal del diálogo, el extranjero de Atenas, sostiene que la propiedad no pertenece al individuo sino a la familia pasada y presente, y la familia y toda su propiedad pertenecen al estado. Esto no implica, sin embargo, que el estado tenga derecho absoluto sobre la propiedad ya que anteriormente en el libro IX (855a) se prohíbe expresamente la confiscación, por el estado, de los bienes de los incursores en delitos graves. Nunca la propiedad de la tierra vuelve al estado. Cuando existen problemas con la sucesión, las autoridades pueden controlar el proceso de transmisión (IX, 856de-877d), pero el estado nunca puede quedarse con los bienes del que no haya dejado herederos o disponer libremente a quienes les dará lo dejado por el fallecido: en algunos casos la sucesión se determina por sorteo y con la ayuda de Delfos, en otros las determinaciones las toma el consejo de familia. En resumen, la institución platónica no encuadra exactamente en lo que actualmente se considera propiedad privada; a lo sumo se puede sostener que el individuo tiene derecho al usufructo de una propiedad familiar o de la estirpe y que dispone de ella mirando al beneficio de la familia, dentro de una armonía que implica no infringir ni exceder el derecho de las otras estirpes que conforman el estado. Para ello, el ejercicio de su responsabilidad como representante de la familia es controlado por el estado.³³

He dicho antes que el estado platónico era un proyecto de colonia doria y, en efecto, parece que había algunos antecedentes similares en cuanto a la posesión de la tierra en Esparta. Allí, la tierra de los ciudadanos, distinta de la tierra en

distribución de la tierra, sino que el número de colonos en el censo de hoplitas se mantuviera constante (D. Hennig, "Besitzgleichheit und Demokratie" En: W. Schuller, W. Hoepfner, E. L. Schwander (Eds.): *Demokratie und Architektur*. München 1989 (Wohnen in der klassischen Polis 2), p. 27.

³³ G. R. Morrow, *Plato's Cretan city, op. cit.*, p. 106 s.

posesión de los periecos, estaba dividida en parcelas de producción teóricamente igual. Estos κλάρτοι no se podían comprar ni vender, ya sea total o parcialmente, ni en vida se podían entregar o legar. Los heredaba uno de los hijos o una hija cuando faltaba éste, a la que el padre podía elegirle un marido entre los otros espartanos (Arist. *Polit.* II 9 1270a 29-31). Estas disposiciones parecen haberse relajado en el siglo V. Aristóteles critica la concentración latifundista en Esparta. Las disposiciones de Platón parecen haber estado dirigidas a evitar esa concentración de la propiedad que se produjo en Esparta y su modelo concreto podría encontrarse más bien en la Esparta arcaica.³⁴ Creta tiene también un sistema de lotes entre las distintas tribus, una porción considerable de terreno público y la tierra de los periecos. Dentro de cada tribu, cada familia tenía su parte que era inalienable. En la Creta arcaica, los ciudadanos no podían vender las tierras que les estaban asignadas (Arist. *Polit.* VI 4 1319a10-13). En el siglo IV, otros ejemplos de propiedad no puramente privada en la realidad histórica griega lo representan Lócride en el sur de Italia (Arist. *Polit.* II 7 1266b17-21) y la situación existente entre los colonos de Melena en Corcira, que hacen inalienable la parcela original³⁵. No obstante, también parecen haber existido relaciones de propiedad semejantes a las propuestas en las *Leyes* en Atenas, hasta la época de Solón. La tierra que poseía un hombre se consideraba que le pertenecía como jefe de un grupo mayor, su familia. No podía venderla ni disponer de ella a voluntad. Según G. Morrow, fue esta imposibilidad de enajenar la tierra la que provocó que muchos tuvieran que esclavizarse para pagar sus deudas.³⁶

³⁴ G. R. Morrow, *Plato's Cretan city, op. cit.*, p. 108.

³⁵ W. Dittenberg, *Sylloge Inscriptionum Graecarum* Leipzig 1915-1923 (3ª ed.), nº 141.

³⁶ G. R. Morrow *Plato's Cretan city, op. cit.*, p. 109.

La intención de Platón es mantener esta forma tradicional de la propiedad de la tierra y, por tanto, la estructura legal de la ciudadanía de la *polis* que había cambiado profundamente a lo largo de las luchas civiles, producidas en Atenas y en Grecia en general, que llevaron a la instauración de la democracia radical.

Otro aspecto encaminado a regular la propiedad es la limitación del número de ciudadanos y la adopción de una forma de gobierno que intenta unir las características propias de las dos formas fundamentales, la monarquía y la democracia. El resultado es una aristocracia constreñida por la ley.

El *Menéxeno*, con su loa a una "democracia aristocrática", ofrece una propuesta similar para la antigua Atenas de la época de las guerras médicas, mientras que el estado de Magnesia se adecua más a las características propias de los pueblos dorios. Todos estos estados son manifestaciones diversas de cómo debe realizarse una organización política intermedia, a partir de la mezcla de las formas extremas (democracia y monarquía) y es lo que ha dado después origen a la teoría de la constitución mixta.

Existe otro aspecto en el que Platón continúa la tradición anterior: es la importancia que otorga a la educación del ciudadano en sus dos proyectos políticos. Es bien conocido que los libros centrales de la *República* II-VII están dedicados a la educación de los guerreros y culminan en la formación que deben recibir los filósofos-gobernantes. Lo mismo sucede en las *Leyes*. Los libros II y VII se ocupan en detalle del problema de la educación de los futuros ciudadanos. En esta obra, no encontramos una especificación detallada de los temas que deberán tratar los participantes del consejo nocturno, aunque sí queda claro que sus miembros están sometidos a una educación continua y se dedican a la investigación de las

6. ARISTÓTELES

cuestiones filosóficas más relevantes. En la *Epínomis*, una continuación escrita probablemente por el editor de las *Leyes*, Filipo de Opunte esboza un programa educativo que consiste fundamentalmente en el estudio de la teología y la astronomía, así como de la aritmética, la geometría y los principios fundamentales de la filosofía.

La política platónica busca implementar el mayor grado de unidad posible, para que el estado se convierta en la mejor copia posible de la unidad ideal. En este conjunto armónico, cada parte cumple su función y, de esta manera, se logra la felicidad del individuo y de la comunidad entera. La felicidad consiste, pues, en este ordenamiento social y en el acatamiento del individuo del ordenamiento social y su adecuación a él. Una de las características del segundo proyecto platónico es el intento de regular la propiedad y la educación, creando una base igualitaria para los ciudadanos. En las *Leyes*, la propiedad de tierra está limitada a un lote dividido en dos parcelas, una en la ciudad y otra en las afueras. Los distintos lotes tienen un tamaño y una posición tales que su valor sea el mismo, teniendo en cuenta las relaciones de cercanía a la acrópolis y la fertilidad del suelo. La fortuna que poseen los ciudadanos no puede superar el valor en bienes muebles de cuatro lotes con sus aparejos para la producción. Platón intenta de esta manera eliminar las diferencias excesivas de riqueza, a las que consideraba la primera causa de disenso en el estado. También pone una especial atención en la educación uniforme para todos los ciudadanos, varones y mujeres, en el libro VII de las *Leyes*. De esta manera, su segundo proyecto sigue en la línea tradicional de los esbozos políticos anteriores, aunque el número de ciudadanos, 5040, es menor que el previsto en los proyectos de Hipódamo y de Fáleas.

La *Politica* de Aristóteles parte precisamente de una toma de posición contra el ideal de máxima unidad que propone Platón para un mejor estado, puesto que no sólo es imposible alcanzar una unidad orgánica del estado hasta tal punto que todos piensen, sientan y actúen de la misma forma, sino que este fin de la organización social contradice la naturaleza plural de todo estado (*Polit.* II 2 1261a 10-24)³⁷. La inmediata consecuencia de esta toma de posición aristotélica es el rechazo del comunismo: el reconocimiento de la pluralidad y de la diferencia necesaria entre los distintos componentes de la ciudad, así como el de la propiedad privada. Sin embargo, no se opone tan radicalmente al ideal platónico como podría parecer a primera vista. Si bien Aristóteles critica tanto la propuesta de la *República* como la de las *Leyes*, su orden político 'ideal' sigue de cerca los principios platónicos de unidad y de conjunto armónico de las distintas partes del estado. Su programa político sigue de cerca la segunda obra, a la que en ocasiones supera incluso en dureza y radicalidad. Aristóteles fundamenta también la unidad del estado en la meta de la felicidad, que supone la integración del individuo en un todo ordenado: lo justo es definido como el bien político, consistente en lo conveniente a la comunidad (*Polit.* III 12 1282b16-18). El fin del mejor estado y el del mejor individuo son coincidentes (*Polit.* IV 15 1334 a 11-13). Por tanto, la mejor constitución debe estar orientada a la felicidad de todos o de la mayor parte de sus ciudadanos (*Polit.* II 5 1264 b 17-19, cf. III 9 1280 b 39 -1281 a 32). El estagirita coincide con su maestro sobre todo en la idea de la así llamada constitución mixta, como expresión de la mejor forma de orden político. Pero Aristóteles va más allá que Platón

³⁷ Cf. R. von Pöhlmann, *Geschichte der sozialen Frage und des Sozialismus in der antiken Welt*. 3ª edición München [Darmstadt] 1925 [1984], II, 245 s.

y excluye de la ciudadanía a los artesanos y campesinos, atribuyendo a los ciudadanos la tarea de defender a la ciudad por las armas durante la juventud y gobernar la ciudad por turnos durante la vejez (*Polit.* VII 8 1329 a 2-34). Sólo en este ámbito es posible para Aristóteles la realización de la justicia (*cf. Polit.* III 9 1280 a 11-12). Para lograr esa igualdad fundada en la justicia, utiliza los mismos procedimientos platónicos: limitación del número de ciudadanos (*Polit.* II 7 1266 b 8-13) - recurriendo incluso al aborto y la muerte de los nacidos deformes-, regulación de la propiedad³⁸ y educación profunda de los miembros del estado.

La propuesta aristotélica tiene un carácter teórico y normativo manifiesto. En ese sentido su 'estado ideal' se mueve aún en el horizonte platónico, con el que comparte rasgos característicos de toda la teoría política griega tal como ha llegado fragmentariamente hasta nosotros. Se trata también de un ideal aristocrático del que quedan excluidas grandes partes constitutivas de estado. Al no considerar los elementos productivos de la sociedad parte del estado y al negarles explícitamente la posibilidad de la justicia, abandona de manera manifiesta el ideal de la *filia* para toda la polis, que era el fundamento de la unidad platónica. Comparte, sin embargo, con toda la tradición dos características fundamentales: limitación de la propiedad e igualdad educativa, que, por cierto, reduce a la ciudadanía.

³⁸ *Cf. La crítica al estado propuesto por Fáleas. Polit.* II 7 1267 b 9-13, muestra que consideraba necesario limitar el capital de manera semejante a la propuesta por Platón en las *Leyes* (R. von Pöhlman, *Geschichte, op. cit.* II, 258), y las observaciones sobre los problemas de la tierra en Esparta (*Polit.* II 9 1270 a 15-1270b6).

7. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL REFORMISMO ANTIGUO

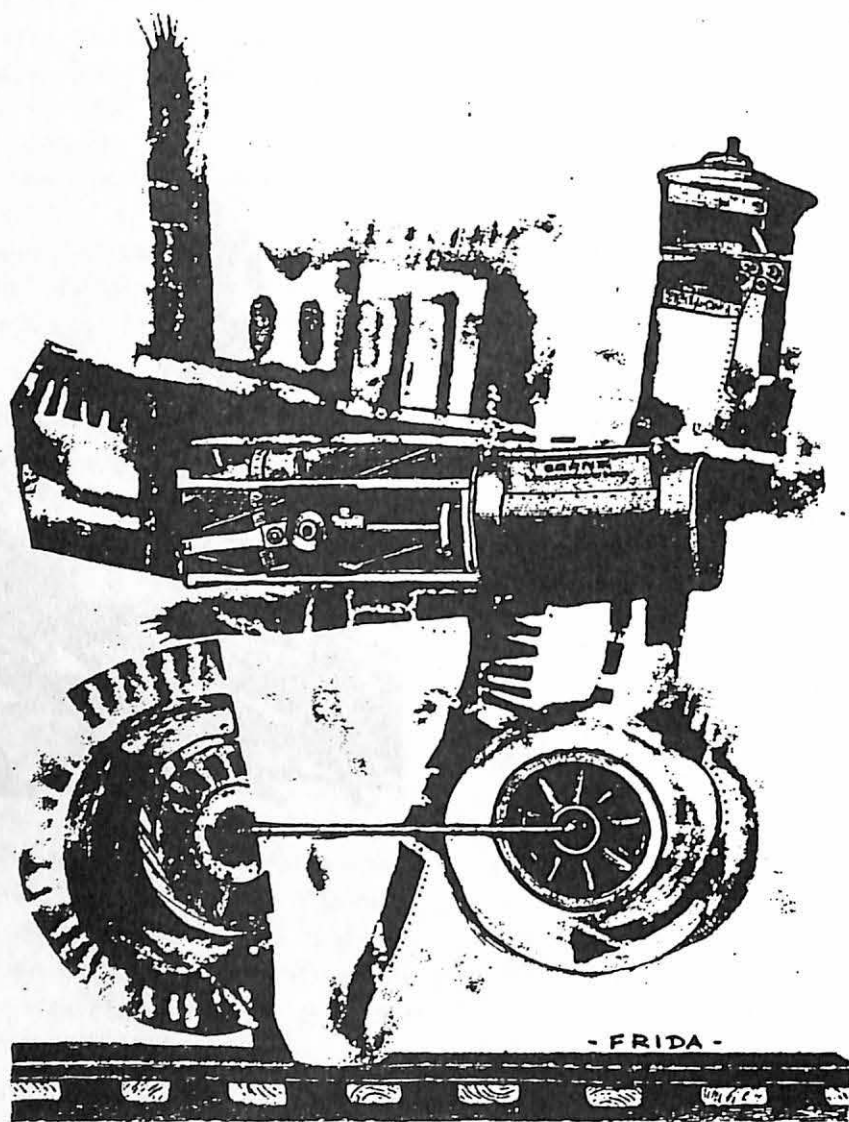
Al hacer un balance de las teorías griegas que preconizaron una redistribución de la propiedad o una regulación limitativa de la acumulación de capital no hay que olvidar que se trata de teorías o prácticas que estaban dirigidas exclusivamente a los ciudadanos, e. d. un grupo reducido de habitantes de una ciudad que basaban el fundamento de su dominio social en la cohesión grupal frente a la mayoría que carecía del derecho de ciudadanía. Prácticamente en todas las ciudades griegas, el derecho de ciudadanía estaba limitado por la posesión o el derecho a posesión de una parcela de tierra³⁹. La limitación de la riqueza, por tanto, no buscaba sino impedir el proceso de desarrollo de las fuerzas productivas. Este aspecto puede observarse con claridad en la limitación del número de ciudadanos prevista, que es una característica de todos los proyectos analizados más arriba. Los proyectos de reforma buscaban preservar la ciudad estado tradicional griega. Para ello, era fundamental impedir la acumulación de tierras y de cualquier forma de capital. Por ello, no es raro que en algunos casos se acudiera, como hace Platón, a la prohibición explícita de la utilización de dinero.

³⁹ B. Borecky, "Die sozial-ökonomischen Grundlagen der griechischen Polis und Platons Gesetzesstaat". *Eirene* 2 (1964), p. 86.

En este sentido, las propuestas políticas que han llegado hasta nosotros no miraban a instaurar la igualdad entre los hombres, sino sólo a establecer un estado seguro e inmutable para unos ciudadanos privilegiados limitando el derecho a la propiedad individual. Esta es una de las características que más diferencian a las propuestas de la Grecia clásica de los movimientos socialistas y comunistas de la época moderna. Las coincidencias que pudieran llegar a existir son, por ello, sólo contingentes. No se planteaban, por ejemplo, la abolición de la esclavitud. La institución de la esclavitud no fue puesta en duda en la antigüedad, salvo en muy contadas excepciones que confirman más que invalidan esta afirmación⁴⁰. Los proyectos reformistas más osados no llegaban a plantearse el cambio de la situación de la mujer. La única excepción parece ser la de Platón. Sin embargo, cuando se considera más de cerca su propuesta, se observa que consideraba a las mujeres como una propiedad más que debía ser compartida en el comunismo radical. En una palabra, las teorías políticas que abogaban por la eliminación o regulación de la propiedad privada no eran movimientos revolucionarios, sino más bien expresiones de fuerzas profundamente conservadoras que buscaban impedir el cambio de la esencia de la ciudad estado griega.



⁴⁰ Fr. Oertel, II, *op. cit.*, p. 542.



EL ORGANITO: ENTRE ALVEAR, ARLT, BORGES Y ARMANDO DISCÉPOLO.

Carlos Gazzera

Universidad Nacional de Córdoba

A Roxana Patiño



"Calles de Buenos Aires profundizadas
por el transitorio organillo
que es la vehemente publicidad de las almas,
calles deleitables y dulces
en la gustación del recuerdo,
largas como la espera..."

[Jorge L. Borges: *Inquisiciones*, 1925]

"HUMBERTO (15 años): -Entonces soy yo.
Me chiflan las tripa.
¿Te acordá de aquel que mató al otro por un salame?
NICOLÁS (18 años): -Está en cana.
HUMBERTO: -Pobre. Sí...el juez había morfao.
NICOLÁS: -Todos los jueces morfan.
HUMBERTO: -Yo quisiera ser juez..."

[Armando Discépolo: *El organito
-grotesco en dos actos-*, 1925]

"Al paso de un pobre viejo
puebla de notas el arrabal
con un concierto de vidrios rotos
el organito crepuscular"

[José González Castillo: *Organito de la tarde*, 1925]

"El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar."

[Homero Manzi *El último organito*, 1948]

Si 1926 es el año clave para fijar el corte, el quiebre definitivo de una literatura "campera" a una literatura "urbana", -es el año de publicación de textos como: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, *El tamaño de mi esperanza*, de Jorge Luis Borges, *Tierra farragosa* de Joaquín V. González, *La tierra del agua y del sol*, de Mateo Booz-, no es menos cierto que el año 1925 marque el punto más alto de acumulación de textos que plantean dicha polémica: *Airampo: la ciudad y Pueblecitos montañeses* de Juan C. Dávalos, *La ciudad de los sueños* de Arturo Capdevila, *La canción del barrio y otros poemas*, de Evaristo Carriego, *Inquisiciones* de J. L. Borges, por citar algunos de los más importantes. Es en este bienio, entonces, en donde podemos encontrar ese juego de pliegue y costura -del campo a la ciudad, pasando siempre por el suburbio (la zona de frontera que reemplaza a los fortines de la Generación del '80)- que textualiza la literatura argentina en sus páginas más brillantes.

Pero si el quiebre de 1926 se lee en ese maniqueo esquema de Campo (vs) Ciudad, Viejo (vs) Nuevo, ¿cuál es el lugar en donde se acumula el principio de ese nuevo imaginario?, ¿qué elemento problematiza y perturba al viejo esquema socio-cultural? Si la modernidad marca los "nuevos tiempos", -en tanto la llegada del yrigoyenismo en 1916 es coetáneo de las vanguardias literarias- ¿qué respuestas se intentan dar en la cultura argentina a los elementos "residuales" y no sintetizados aún por esa nueva fuerza "popular aristocratizante" representada por el "alvearismo" de la *belle époque*?

El "lugar común" de la crítica es intentar responder a estos interrogantes desde la doxa: *Boedo* (vs) *Florida*. Y esto no está mal si apuntamos que la diferencia básica entre los *veristas* de Boedo y los *ultraístas* de Florida se

corresponde a las dos formas fundamentales de entender el problema de la "modernidad". Pero ellos, evidentemente, no agotan las respuestas y la polarización no alcanza para explicar el fenómeno. Es más correcto pensar en una explosión que termina por atomizar las voces de la cultura: el nuevo imaginario social de la Democracia Participativa, instaurado por el yrigoyenismo, no sufre el deterioro que muchos intelectuales suponen -su regreso al gobierno en 1928 lo confirma. La "alvearización" en política no ha encontrado su correlato en la cultura, sector hartamente complejizado por una intensa red de conflictos discursivos en donde, pese a los esfuerzos de la cultura oficial y las rencillas internas de cada uno de los grupos en cuestión, ninguna voz logra imponerse hegemónicamente: a la literatura "cultura" se la encuentra fragmentada y a su vez enfrentada y/o atravesada por otros elementos de la industria cultural en ascenso: por allí están el cine, la literatura de divulgación científica, la literatura de folletín, las revistas "rosas" -para el público femenino-, la literatura deportiva, el *cabaret*, la cancha de fútbol -para el público masculino-, y, el circo y el teatro -con pretensiones familiares. Las ofertas del mercado, como se ve, comenzaban a expandirse.

BOEDO Y FLORIDA: EL VÉRTICE DE LA HETERODOXIA.

No vamos a redundar aquí sobre el interesante capítulo que representa para la historia de la literatura argentina el debate entre *Boedo* y *Florida*. Como ha señalado ya Juan C. Portantiero,

la literatura de ambos grupos era una expresión del fracaso y de la soledad espiritual de las capas medias urbanas¹.

¹ Juan Carlos Portantiero: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, 1961, p. 121, citado por Adolfo Prieto en: *Estudios de Literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 54.

Sin embargo, para ubicarnos en esta caracterización, es necesario avanzar sobre el proceso histórico y político-social de la alvearización.

Sin duda, *Boedo* y *Florida* son el vértice de la fragmentación y atomización de ese fracaso. Ambos grupos intentaban dar una respuesta al caos²: «ordena el mundo». El ejemplo se lee en varios ensayos de Borges, pero el titulado «La aventura y el Orden» de *El tamaño de mi esperanza* (1926) es el más claro. Allí se puede ver el esfuerzo que hace este autor por ordenar la «modernidad», proyecto emparentado, claro está, con el de reestructurar el pasado y su inscripción en la tradición:

Ni Estanislao del Campo ni Hernández ni el organito que concede en la esquina la queja entregadiza del sin amor o la ambiciosa valentía que por *El Taita* de arrabal se abre paso, consienten versos al itálico modo.

Y, más adelante:

El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley³.

Los ultraístas de *Florida* nucleados en sus revistas: *Martín Fierro* y *Proa*, dan muestras permanentes de buscar ese orden en sus tradiciones. Los de *Boedo* organizan el mundo hacia adelante, ubicándose en una utopía realizable en el futuro. Quizá la dimensión ideológica de ambos grupos se lea en cómo

entendían ellos la literatura: los de *Boedo* como *denuncia y acción*⁴:

Más que a un programa teórico nos ajustamos a un programa de acción... Somos partidarios de la acción en cualquier terreno⁵

los de *Florida*, parecen entenderla como *ejercicio* del «fervor» y la «parvedad», como diría Borges al presentar a Norah Lange: «Ejercitamos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos»⁶. En este intento de ordenar el caos, ambos grupos tienen, entonces, que ubicarse ante ese objeto inmediato en que se inscribe la modernidad: la ciudad. Y sus respuestas dejan de ser topológicas: ya no

⁴ Estos términos nos llevan a pensar de qué modo los hombres del *Verismo* de Boedo tuvieron como plafón ideológico, las ideas y la literatura anarquista en general, y la literatura de denuncia de Rafael Barrett, en particular. Sobre esta influencia véase la referencia hecha por Graciela Montaldo en su trabajo «Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía», en *Historia social de la literatura argentina: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, cap. XVI, p. 367-391. Es significativa también la importancia que le asignaron a Rafael Barrett los responsables de *La campana de palo*, dedicándole una emotiva página de adhesión y exaltación: *Barrett sintético*, 4, ago. 1995, p. 14.

⁵ «Editorial» de la revista *Claridad* (feb. 1997), citado por Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 44. Recordemos que esta revista reemplazó a la revista *Los Pensadores* (1922-1926) como órgano de los intelectuales de izquierda. *Claridad* fue algo más que una revista, fue una editorial en la que no sólo publicaron los anarquistas, socialistas y comunistas, sino todos aquellos que tuvieran «algo para decir». Dentro de sus objetivos estaba el posibilitar la democratización de la cultura y, en consecuencia, sus esfuerzos se dirigieron al público con intenciones pedagógicas, no para influirlos en sus ideas de izquierda sino -lo decían ellos permanentemente en sus editoriales- para otorgarle herramientas a todos aquellos hombres que quisieran ser «verdaderamente libres». Una interesante historia de esta editorial, que en plena década del '30 llegó a editar un libro por día, puede leerse en *Todo es historia*, 15, 172, sep. 1981, p. 8-46. Escriben allí: José Barcia, Elías Castelnuevo, Sergio Bagú, Emilio J. Corbière, Ernesto Giudici, Saúl N. Bagú y Héctor F. Miri.

⁶ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 84.

² Cfr. Beatriz Sarlo «Borges pregunta sobre el orden» en: *Punto de Vista*, 15, 43, ago. 1992, p. 17, y ss.; y Silvia Molloy «Borges y la educación», 7, Feb. 1987, p. 57 y ss. También recomendamos para este punto: Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995; Daniel Balderston: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

³ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 70.

alcanza con decir que *Florida* es el «centro» de la ciudad y *Boedo* la «periferia», el arrabal. Ambos grupos se (auto)definen por su mirada «tropológica» de esa zona de frontera. Mientras los de *Florida* se caracterizan por sus excursiones al arrabal -provenientes de la luces del centro-, los de *Boedo* se reivindicán como los habitantes naturales (no culturales) de ese espacio. La densidad de este cruce de miradas y la disputa por su legitimidad puede verse en los dos breves ejemplos que traemos a cuenta a continuación, en donde la decodificación de la ciudad está significativamente expuesta en cada una de las líneas de tensión que le eran visibles a cada grupo, permitiéndole así, rescatar a cada uno de los intelectuales enrolados en el debate cultural de aquellos años, los elementos diferenciadores que lo situaban de uno u otro lado:

Ni de mañana ni en la diurnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad; (a)

Canning y Rivera, intersección sentimental de Villa Crespo, refugio de vagos y filósofos baratos; pasaje obligado de fabriqueras, gorreros judíos y carniceros turquescos; Canning y Rivera, camino de Palermo, esquina con historia de un suicidio (una muchacha hace un año se tiró de un tercer piso y quedó enganchada en los alambres que sostienen el toldo del café salvándose de la muerte), y un café que desde la mañana temprano se llena de desocupados con aficciones radiotelefónicas (b)⁷.

⁷ La primera cita (a) pertenece a J. L. Borges, de su texto *Inquisiciones*, ed. cit., pág. 87; la segunda cita (b) pertenece a Roberto Arlt: «Canning y Rivera», en *Aguafuertes Porteñas, Obras completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé -Planeta Biblioteca del Sur, 1991, tomo II, p. 521.

El cruce de citas que hacemos aquí no es arbitrario. En oposición a lo que muchos creen, Borges no ignoró la importancia de Arlt dentro del campo literario argentino y, más allá de la perspicaz observación de Ricardo Piglia al leer el cuento «El indigno» de *El informe de Brodie* como «una miniatura de *El juguete rabioso*» (cfr. *Respiración artificial*, Seix Barral, 1994, p. 136), el mismo Borges reconocía, en 1926, en *El tamaño de mi*

Terciando en esta polaridad de *Boedo* y *Florida* aparecen, hacia 1925, los intelectuales nucleados en otra publicación: *La campana de palo*, formada a contrapelo de esta división maniquea. Allí se reúnen Gustavo Riccio, Alvaro Yunque, Raúl González Tuñón, Juan Guijarro y Luis Emilio Soto. Estos intelectuales impugnan a *Boedo* y *Florida* como las únicas voces representativas de la literatura de la «nueva generación». Son los primeros en dejar asentado que el terreno de la literatura «moderna» era mucho más heterodoxo y mucho más complejo de cómo se lo caracterizaba⁸.

esperanza: «Roberto Arlt y José S. Tallón son el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito de suburbio: nadie lo ha dicho enteramente.»

⁸ *La campana de palo* publicó su primer número el 17 de junio de 1925. Pero su arremetida contra la división Boedo - Florida será objeto de su editorial (anónima) recién el no. 4, del 21 de agosto de 1925: «Florida y Boedo». Allí el editorialista ataca al director de *Martin Fierro*, Evar Méndez, diciendo: «Con un criterio pueril, demasiado simplista, el director del periódico *Martin Fierro* divide a la nueva intelectualidad argentina en dos partes definidas y rotuladas. Una: la que tiene por tribuna al periódico *Martin Fierro* y a la revista *Proa*; es la de Florida. La otra: la que tiene por tribuna a *Los pensadores*; es la de Boedo. Que haya una sección Florida, con una innumerable cohorte de niños que fabrican metáforas y se postran frente al ídolo Ramón: es innegable. Existe ese grupo, y bien definido, con su estética que responde al concepto burgués del 'arte por el arte', con su indiferencia al afligente problema social, con su desdén de 'aristócrata del pensamiento' (sólo lo son del dinero) hacia la multitud que se apiña en los conventillos de los suburbios. Allí está la sociedad de 'Los Amigos del Arte' protegiendo lo snob, a título de vanguardista. A todos los define una unánime pobreza ideológica (...) Pasemos al otro grupo, al de Boedo. No existe, sencillamente. Todo él queda reducido a dos nombres: Castelnuovo y Barletta. El primero es un escritor vigoroso y colorido, de indudable aptitud literaria, aunque sea bien discutible su realismo. El otro, Leónidas Barletta es un pobre diablo al que se le llamó, acertadamente, 'el Quesada de Boedo'. Lo es.» Como se ve, estas palabras no sólo afianzan nuestros conceptos sino que dan, además, una idea bien clara del tono vehemente de los debates intelectuales de aquellos años.

EL ORGANITO Y SU MÚSICA DE «FONDO»

Tal como la ha caracterizado Beatriz Sarlo⁹, la ciudad es el lugar-objeto en donde se dirime el debate intelectual de la modernidad: la ciudad vive otro ritmo, huele de otro modo, los sonidos y silencios se organizan de otra manera. La ciudad comienza a ser vista bajo el signo de las luces eléctricas que reemplazan la iluminación a gas y a kerosene, el asfalto asienta las largas polvaredas y el empedrado proporciona nuevos sonidos: mateos, tranvías a caballo y los primeros automotores se quejan en sus intersticios. Los altoparlantes y la radiofonía recorren la Avenida Corrientes y sus cafés, llenando de «barullo» a sus peatones y clientes¹⁰. Buenos Aires crece en las dos primeras décadas de este siglo de manera vertiginosa: su población se duplica en 30 años y la oleada inmigratoria la convierte en una metrópoli. Beatriz Sarlo ha insistido reiteradamente en cómo Buenos Aires, el espacio físico de la ciudad, metaforiza esa *cultura de mezcla*. Sin embargo, sabemos que esa *cultura de mezcla* es la contraventora impertérrita del proyecto cultural de la generación del Centenario: *El crisol de razas*. Propuesta ideológica que tuvieron como horizonte los intelectuales del nacionalismo (Lugones, Rojas, Gálvez, entre otros). Crisol de Razas que se aceptaba sobre la base de las exclusiones, y que ellos, los hombres del Centenario, claro está, hegemonizaban.

Por eso es importante resaltar aquí la diferencia entre «crisol», que define la ideología avasallante de los nacionalistas «blancos» y la heterodoxia cultural, que define la mixturación. El Crisol busca *fundir* los elementos que se combinan intentando dejar siempre afuera los residuos impuros, obteniendo así, una nueva materialidad; la mezcla, en cambio, reconoce esos elementos constitutivos y los respeta como registros en el resultado final. En este sentido, la consigna de *Crisol de Razas* es una consigna autoritaria y hegemónica, en donde todo aquello que no ingresa en la "media" forma parte de lo expulsable. En la consigna de *crisol* lo distinto, lo diferente no es legible, no es narrable, no es reconocible: o se absorbe o se expulsa.

En este sentido, ningún análisis de la cultura argentina en la década del veinte podrá obviar este mínimo esquema ideológico que debaten y textualizan los escritores en sus mejores páginas. Pero tampoco ningún análisis podrá soslayar los otros elementos del campo cultural que funcionan en esa década: como ya dijimos, allí están el teatro -que desde principios de siglo se cultiva masivamente-, el cine, la radiofonía, los folletines¹¹, la eclosión de los periódicos, las publicaciones de libros económicos, los medios gráficos que se hacen eco del fútbol y el box¹², el imaginario del «batacazo» y la «ciencia popular»¹³, etcétera. Un nuevo público debía escolarizarse y estos medios encontraron una forma de hacerlo.

⁹Cfr. "Buenos Aires, ciudad moderna", cap. I de su libro: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 13 y ss. También Raúl García Heras, "Los transportes porteños en vísperas de la Revolución del '30: el radicalismo, el socialismo y la embajada británica" *Todo es Historia*, 16, 184, sep. 1984, p. 84 y ss.

¹⁰Cfr. el Aguafuerte de Roberto Arlt: "El espíritu de la calle corrientes no cambiará con el ensanche" en *Obras completas*, ed. cit., p. 492 y ss.

¹¹ Cfr. Beatriz Sarlo: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, 157 p.

¹²Con respecto a la importancia del fútbol en la década que nos ocupa, cfr. el excelente artículo de Eduardo P. Archetti: "El imaginario del fútbol: estilos y virtudes masculinas en *El Gráfico*", *Punto de Vista*, 17, 50, nov. 1994, p. 32 y ss.

¹³Cfr. Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, 153 p.

Como telón de fondo de este proceso de modernización hay elementos que representan y metonimizan los fragmentos de esa *cultura de mezcla* en la que queremos insistir: uno de ellos es el *organillo*. Instrumento musical que comienza a ser retirado del centro a los barrios en donde aún la luz y la radio no lo reemplazan. Este instrumento, testigo de los cambios del siglo reaparece, no sólo como objeto retórico de la literatura de los autores de la época, sino que es la metonimización concreta de ese límite entre el arrabal y el centro que se desplaza permanentemente. Hacia 1925 el organillo ya es un elemento decorativo en los bares del centro pero sumamente funcional en los almacenes de las barriadas pobres. Su música recubre los bolsones más humildes del arrabal en donde los «nuevos» ruidos de la ciudad no lo tapa. Tal como lo acota la letra del tango de Castillo, que citamos en uno de nuestros epígrafes iniciales, el arrabal y el viejo hombre que lo opera es la muestra de que la modernidad no ha llegado a todos los sectores de la sociedad. Pauta de ello será el uso que hará de él el film de Ferreyra *El organito de la tarde* (1925) y, por supuesto, el trabajo que realizan los hermanos Discépolo en su grotesco *El organito*, también estrenado en 1925¹⁴.

ALVEAR: SAINETE-GROTESCO-TANGO

Como ha señalado David Viñas, el «grotesco aparece como la interiorización del sainete»¹⁵, es

¹⁴Con respecto al Film de Ferreyra no hemos podido dar con su ficha técnica y, menos aún, revisarlo de manera completa. De allí nuestra escasa información. Con respecto a la obra de los hermanos Discépolo, podemos decir que se estrenó el 9 de octubre de 1925 en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la compañía de Pascual Carcavallo. En ese estreno actuaron Rosa Catá, Olinda Bozán, Juan Mangiante, José Otaí, Paco Busto, Efraín Cantello y Valerio Castellani [Cfr. Armando Discépolo: *Obras escogidas*, Clásicos de Nuestro Tiempo, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, T. 2, p. 492

¹⁵David Viñas, «Grotesco, inmigración y fracaso», prólogo a: *Armando Discépolo - Obras Escogidas*, ed cit., p. VII.

el encriptamiento de la tensión narrativa propia de ese género -recordemos, de paso, que etimológicamente «grotesco» proviene del latín *crypta* y éste del griego *kripté*: «bóveda subterránea»-. Y si *Boedo* y *Florida* narrativizan junto al sainete el imaginario yrigoyenista en tiempos del alvearismo, el desplazamiento del sainete en el grotesco representa la «escenificación» de ese fracaso refractado del *Crisol de Razas*. Me explico: si la polémica *Boedo-Florida* tiene por límite la alvearización de la política (1922-1928), en el ámbito del teatro, el sainete juega entre *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la paloma* (1929), entre el Tratado de Versalles (1919) y el crash de la Bolsa (1929). En estos límites formales del género y de la política es en donde el «grotesco» emerge como género nacional fabricando una cuña en la narrativización monológica de las «clases cultas»: el grotesco es, también, una escenificación polifónica de nuestra política. Le otorga la voz a aquellos que no han hablado todavía. Y en ese traslado se propone un cambio de escenario: del «patio» del conventillo -en donde los diálogos azarzuellados del sainete reconstruyen la cotidianidad «clandestina» de los inmigrantes- se pasa a la «pieza» del conventillo, lugar privado en donde las miserias de sus habitantes se despojan de toda apariencia social¹⁶. Pero, ¿qué significa este cambio de

¹⁶«El grotesco puede ser entendido inicialmente como un conjunto de procedimientos formales que puestos en funcionamiento provocan una movilización del sentido, un desplazamiento significativo, una ambigüedad generalizada que solamente el grotesco logra, finalmente, cohesionar, detener. Abordar un texto desde la problemática del grotesco puede ser un intento simplificador si se lo considera una tendencia satírica o hiperbolizante con exclusividad. (...) El grotesco no destruye porque no se coloca fuera del objeto o del personaje aludido sino que moviliza el sentido, lo desplaza, lo modifica, desplaza la fijeza, la unicidad, la monosemia.» Ana María Zubieta, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987, p. 99.

escenario?; ¿es simplemente un proceso de "interiorización", un paso de lo semi-público a lo privado? ¿Dónde se juega realmente lo público y lo privado? Creemos que es en el proceso de pasaje de esa voz de «patio» del sainete a esa voz de la «pieza» del grotesco en donde la tensión narrativa se politiza. Sí, es cierto que es en el patio de los sainetes el lugar en donde la tensión social se escenifica. ¿Pero no es también en ese "encriptamiento" de voces del grotesco en donde la palabra de los individuos se desnuda y nos muestra la verdadera moral social y de clase a la que adhieren? ¿Qué relación podemos establecer entre la *pieza* del conventillo de las clases populares y la *alcoba* de las clases dirigentes? Hay que pensar, entonces, cómo la pieza del conventillo se convierte en un ámbito en donde es posible enunciar ideas y pensamientos que en el espacio del patio podrían ser reprimidas o sancionadas socialmente. Hay que pensar qué tradición se instauró en las prácticas del ejercicio del poder en las clases dirigentes desde la alcoba de Amalia hacia adelante. De allí que creamos que esos discursos enunciados en la pieza/alcoba construyan un contra-discurso, cuya función es siempre cuestionar, relativizar, y subvertir el estatuto de la realidad.

En este desplazamiento hay que considerar también en qué medida el espacio del patio puede ser pensado en relación a la plaza -espacio público por antonomasia¹⁷. Y más aún: esta politización incluye cambios en la moral pública. La vida «privada» -baluarte de la pequeña burguesía- de los excluidos deja de ser el espacio sombrío que muchos temen y se muestra, con toda su miseria y promiscuidad, en un fino estado de equilibrio. Es también un «orden» en

delicado estado de desintegración en donde la interacción de cada sujeto en escena se filetea con el lenguaje: es la consigna política de Alem e Yrigoyen en pugna con el alvearismo la que se privatiza: «Que se rompa pero que no se doble» Y es en ese imaginario en el que el tango como sucesor inmediato del grotesco se instaura: la filigrana emerge en el baile de los cuerpos que se contorsionan: el «corte» y la «quebrada» de su ritmo acompañan la voz del mundo del arrabal de donde Alem e Yrigoyen extrajeron el lenguaje de sus consignas políticas¹⁸.

EL ORGANITO: ESCENA Y POLÍTICA

Si el organillo es un objeto que metaforiza, en su retirada a los suburbios, la llegada de la modernidad, ¿su aparición sincrónica en las obras de los géneros populares de la época (cine/ teatro/ tangos), no nos estaría indicando la relatividad de esa modernidad?. Como ya dijimos, la modernidad no les llegaba a todos por igual, y los hermanos Discépolo en su uso del grotesco son los que, por medio de ese y otros significantes, recubren la sincronía del arrabal con un texto que es el paradigma del género¹⁹.

¹⁸ Siguiendo el mismo esquema de buscar "los orígenes" para construir un "orden" presente, Borges escribe: "Ascendencias del tango" en 1928, que, discutiendo el origen del tango en los corrales montevidianos, -tal la teoría de Vicente Rossi en *Cosas de negros* (Córdoba, 1926)- afirma: "El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú". *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 103.

¹⁹ Tal como lo explicaremos a continuación, es imposible desarrollar el "argumento" de un texto grotesco, pero para quienes no recuerdan o no conocen la obra de los hermanos Discépolo, bástenos decir que *El organito* escenifica en "dos cuadros" a una familia típica de inmigrantes: compuesta por el matrimonio Saverio (50 años) -el dueño del organito y organillero- su mujer Anyulina, sus hijos: Florinda (17 años), Nicolás (18 años) y Humberto (15 años) y por último, Mama Mía, hermano tullido de Anyulina que vive también en el cuarto. Todos ellos tienen como "negocio" vivir de la limosna, el engaño y el organito. Las otras tensiones presentes en los

¹⁷ La escenificación en la plaza vendrá años después en la cultura argentina, con el Peronismo en la década del '40: quizás debiéramos detenernos a pensar de qué modo el grotesco (como género literario y político) es su antecedente.

Su economía narrativa, su nudo fragmentado de acciones y los tipos actorales puestos sobre las tablas explotan el máximo de posibilidades que les ofrece el género teatral. No hay en *El organito* una unidad narrativa y el típico esquema del sainete: introducción (1), nudo (2) y desenlace (3), se reemplaza por [1] aspiración, [2] proyecto, y [3] fracaso²⁰. En sus sombríos personajes flota un delicado olor a sexo y a comida: el incesto está latente y el imaginario de la mujer pobre prostituta son los límites del cuarto en que una espesa sopa delata el

“cuadros” son: Florinda que coquetea y seduce a sus hermanos y a su padre; ella también tiene presente la posibilidad de marcharse de la casa, dedicarse a la prostitución y salir así de la miseria. Humberto, por su parte, trabaja como “lustrin” hasta que asoma a la vida dándose cuenta de que por mucho trabajar no va a cambiar su posición social: su hermano Nicolás que hace sus primeros pasos como taimero, y su “tío” Mama Mía, que lucra con su cuerpo contuso dándole pena a la gente, forman parte del marco patético en el que se le revela la realidad de su clase social.

Acotamos también, que en la obra no se presentan los caracteres y las aspiraciones de cada uno de ellos si no a manera de breves acumulaciones de datos, y cada parlamento va descubriendo su ideología y su posición ante el mundo. Saverio es, sin duda, el eje del fracaso, y su degradación es tal, que pensando entregar a su hija a Felipe (joven idiota y de la misma condición social que al enamorarse de Florinda le ofrece todo lo que tiene: la miseria de un “nuevo” oficio) termina por perder a sus hijos. Con todo, Saverio: miserable, avaro, egoísta y verdugo de su familia, no se arrepiente de nada: por el contrario, se mantiene coherente con su ideal: “hacer la América”, y está dispuesto a todo. La presentación de Felipe marca el único cambio de su ideología: hasta cuando aparece el joven, Saverio está convencido que a la gente hay que mostrarle el dolor y la miseria para enternecerla y, el organito, junto al maltrecho Mama Mía, es su rubro. Pero con Felipe, “El hombre orquesta”, que reúne un conjunto de instrumentos y produce la sensación de una murga, Saverio comprende que en los “nuevos tiempos”, en la *belle époque* del alvearismo la gente quiere “alegrar su corazón”: en esa “modernización”, el más débil: Mama Mía, será quien pague los platos rotos. Toda una reproducción, en escala, de lo que la “modernidad periférica” ofrecía a la sociedad argentina de aquellos años.

²⁰ Cfr. David Viñas, “Grotesco...”, *op. cit.*, p. XII.

hambre y la miseria. Si ya no hay desenlace porque el fracaso lo cubre todo, la catarsis del público se sintetiza en la moral que la miseria ha impuesto a los habitantes de los suburbios: una moral hecha a la medida del «sálvese quien pueda». Todos se enfrentan a todos y la ruindad de hijos contra padres, padres contra hijos, hermanos contra hermanos, descubre que la desintegración de la sociedad y la atomización de la cultura han llegado a la familia. Es una estética del fracaso y una ética de la traición: es el mundo que Silvio Astier denota al entregar al Rengo en *El juguete rabioso*.

A más de setenta años de aquella eclosión, en la primavera alvearista, el grotesco aparece - como género del revés de trama cultural de la Modernidad-, con todas sus semejanzas en el presente. Quizá hoy no haya organitos ni organilleros que llenen con sus notas chillonas las calles de las ciudades, pero sin duda, el grotesco encontrará otros instrumentos para enunciar que no siempre la modernidad es el espejo homogéneo y sólido que los responsables de la cultura oficial quieren imponer. Aquella modernidad ausente en los sectores marginados y desplazados de la cultura postmoderna seguramente también tendrán su organillo y a sus hermanos Discépolo. Sólo resta estar atentos a escucharlos para comprender que el «grotesco» tiene, en la cultura argentina, una larga y viva tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Textos

AA.VV: *Tangos* (letras de), *Capítulo* no. 117 y 121, Buenos Aires, CEAL, 1981, 120 y 106 p.

ARLT, Roberto: *Obras completas*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé Biblioteca del sur, 1991, 3 tomos.

-----: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, 264 p. [Selección y prólogo de Sylvia Saitta].

BORGES, J. L.: *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, 171 p.

-----: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, 135 p.

-----: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 153 p.

-----: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1975, 1161 p.

DISCÉPOLO, Armando: *Obras escogidas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969. [Prólogo de David Viñas: "Grotesco, inmigración y fracaso"].

-----: *Obra dramática --teatro completo--* (tomos I, III y IV) Obras de Armando Discépolo, (tomos II y IV) Obras de Armando Discépolo en colaboración. Ed., estudio prel., notas y vocabulario, de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 1996.

YUNQUE, Álvaro: *Leandro N. Alem: hombre de la multitud*, Biblioteca Política Argentina, n° 76 y 77, Buenos Aires, CEAL, 1984, 399 p.

-----: *Síntesis histórica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1957, 198 p.

Estudios

AA.VV.: *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989, Tomo VII: "Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)", 449 p.

AA. VV: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, Capítulo, 1980/86, 4 tomos, dirección de Susana Zanetti. En especial el tomo 3: "Las primeras décadas del siglo".

BALDERSTON, Daniel: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, 252 p.

GUERRERO, Diana: *Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, 221 p.

MARCH, Raúl: *Homero Manzi: filosofando su poesía*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987, 175 p.

PRIETO, Adolfo: *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, 172 p.

SARLO, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogo Editora, 1985, 158 p.

-----: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, 256 p.

-----: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, 153 p.

-----: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, 206 p.

TERÁN, Oscar: *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, 253 p.

ZUBIETA, Ana María: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette, 1987, 205 p.

Revistas

AGRESTI, Mabel, "Manuel Gálvez y la novela realista", *Todo es Historia*, 16, 187, p. 82 y ss.

GARCÍA HERAS, Raúl, "Los transportes porteños en vísperas de la revolución del '30", *Todo es Historia*, 16, 184, set. 1982, p. 48 y ss.

MOLLOY, Silvia: "Borges y la educación de la memoria" *Vuelta Sudamericana*, Buenos Aires, 1, 7, feb. 1987, p. 57 y ss.

SARLO, Beatriz: "Borges pregunta sobre el orden" *Punto de Vista*, 15, 43, ago. 1992, p. 17 y ss.

Facsimilares

Colección Capítulo, CEAL, Serie Compl. Ed. facs. de las revistas: *Martin Fierro*, *Proa* y *La campana de palo*.



ALGUNOS ASPECTOS LÉXICOS EN EL PROEMIO AL *DE RERVM NATVRA*

María Isabel Lopez Olano
Universidad Nacional del Comahue



El texto de la invocación a Venus con que se abre el poema de Lucrecio sobre la naturaleza, presenta un discurso directo dirigido a la "divinidad" cantada en el himno y en él se cantan sus atributos. En consecuencia, la situación formal de este proemio general de la obra, en la tradición del género himnico¹, ejemplifica una de las variantes canónicas con antecedentes que se remontan a los *Himnos Homericos*². Por añadidura, la presentación de los atributos de la diosa no es objetivo del poema sino componer versos *de rerum natura* (sobre la naturaleza), i.e., exponer sistemáticamente la doctrina materialista de Epicuro. Venus es motivo del himno pero no lo es del poema, de modo tal que esta introducción de carácter lírico ha sido concebida como proemio a un poema extenso según las más arcaica tradición. Por otra parte, la modalidad doctrinario-didascálica del mismo, de

¹ En otro lugar hemos insinuado un análisis de este mismo texto y de I, 921-950 que se repite prácticamente sin variantes como proemio del l.IV. Cf. "Dos notas al poema de Lucrecio" en *Revista de Lengua y Literatura*, 1987, N°2, pp.27-38.

² Para esta tradición, consultar, entre otros, F. Rodriguez Adrados, *Origenes de la lirica griega*, 1978, passim.

impulsa a los seres a engendrar⁸ sino que también hace referencia al principio ordenador y de selección que define las especies⁹, lo que implica en última instancia un factor decisivo de civilización¹⁰. Es importante señalar en este punto que tampoco se trataría de una impostación personificadora de fuerzas naturales porque, si así fuera, incurriríamos en la circularidad de retornar de alguna manera a principios mitificadores. La Venus de Lucrecio no podría ubicarse, en todo caso, en el espacio inexistente, desde nuestro punto de vista, de los *intermundia*, morada de los "imperturbables dioses", modelizados en la doctrina para ofrecer un paradigma específico del "hombre sabio, imperturbable y feliz". Por el contrario, de conformidad con la física de la escuela, debemos pensar que, si existe una entidad tal que incide en la naturaleza, deberá compartir la misma índole de todo lo generado por el movimiento de los átomos en el vacío, por lo tanto se trata de una fuerza (v.13 *tua vi*) que también es materia.

Sin embargo, con la introducción, en el v.31, de la descripción de Marte "vencido" de amor por Venus, se define una perspectiva explícitamente mítica. Consideramos que, de este modo se incrusta en el proemio el otro elemento formal del himno, aunque pospuesto y modificada su forma sintáctica habitual: la digresión mítica que en los himnos tradicionales se inicia mediante el relativo inmediatamente pospuesto al vocativo. En este caso, se actualiza otro nombre (*Mavors...qui...*) en tercera persona, se posterga a la parte final del canto y se une a la solicitud del poeta por medio de una doble justificación causal, mientras se mantiene invariante la segunda persona de la invocación. Se opera, en consecuencia, una relación de distanciamiento entre el sentido predominante del nombre "Venus" en todo el proemio y el de la presentación mítica (VS.30-40).

Cuando en la fórmula tradicional, la cláusula relativa introduce el mito, se anuda una relación

⁸ V. 737 y ss.; 962-965), cf. también IV, 1030 y ss.

⁹ Vs. 846-848, que retoman el *generatim* del v. 20 del proemio.

¹⁰ Vs. 1017-1023.

estrecha entre vocativo y cláusula, en la que se actualizan propiedades, relaciones, estados o acciones que se atribuyen al referente. En nuestro texto, por el contrario, el mito abre un paréntesis a partir de una solicitud (*effice ut...*) que integra formalmente una explicación causal:

*Effice ut interea fera moenera militi
per maria ac terras omnis sopita quiescant. (30)
Nan tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit, aeterno devictus volnere amoris. (vs.31-34)*

[Haz que entretanto por los mares en calma y las tierras se apacigüen las feroces obligaciones de la guerra. Pues sólo tú puedes favorecer a los mortales con una paz serena porque rige las salvajes obligaciones de la guerra Marte, poderoso en las armas, quien con frecuencia reposa en tu regazo, vencido por la eterna herida de amor,...]

No se trata, por lo tanto, de la canónica relación de referencia- atribución o agente- acción, procedimiento normal de introducción del mito en los himnos, sino que la sintaxis en este punto del texto traba una relación antecedente-consecuente, solicitud-justificación cuyos miembros refieren a mundos posibles netamente diferenciados. La cláusula consecuente hace referencia a un mundo mítico distanciado, mientras que la cláusula antecedente tiene su anclaje en la instancia de enunciación misma. Mediante esta realización sintáctica el nombre "Venus" queda relacionado con el mundo del mito, de modo que el texto pauta un efecto de disyunción semántico-formal respecto de la totalidad del proemio. Indudablemente, es esta descripción la que actualiza específicamente para "Venus" la referencia convencional que resulta extraña en el resto del poema y que concluye en el v.40 con la alusión a la situación contemporánea de las guerras civiles. En ella aparece el último epíteto de la serie.

.....suavis ex ore loquellas
funde petens placidam Romanis, *incluta*, pacem. (40)

[derrama de tus labios dulces palabras, pidiéndole, "afamada", una plácida paz para los romanos.]

con las categorizaciones más
cece una relativa continuidad
Empédocles³ hasta la época
Sin embargo, el himno a
lo en términos tales que
el desplazamiento de la
sas, invocación q
mas extensos
se apela
dios
de'

creenci
de c

3
en
pres
4 Cf
"A H
madre
Pan", etc.;
XXV "A las
5 Cf. Benjami
antiguo, (trad. esp

impulsa a los seres a engendrar⁸ sino que también hace referencia al principio ordenador y de selección que define las especies⁹, lo que implica en última instancia un factor decisivo de civilización¹⁰. Es importante señalar en este punto que tampoco se trataría de una impostación personificadora de fuerzas naturales porque, si así fuera, incurriríamos en la circularidad de retornar de alguna manera a principios mitificadores. La Venus de Lucrecio no podría ubicarse, en todo caso, en el espacio inexistente, desde nuestro punto de vista, de los *intermundia*, morada de los "imperturbables dioses", modelizados en la doctrina para ofrecer un paradigma específico del "hombre sabio, imperturbable y feliz". Por el contrario, de conformidad con la física de la escuela, debemos pensar que, si existe una entidad tal que incide en la naturaleza, deberá compartir la misma índole de todo lo generado por el movimiento de los átomos en el vacío, por lo tanto se trata de una fuerza (v.13 *tua vi*) que también es materia.

Sin embargo, con la introducción, en el v.31, de la descripción de Marte "vencido" de amor por Venus, se define una perspectiva explícitamente mítica. Consideramos que, de este modo se incrusta en el proemio el otro elemento formal del himno, aunque pospuesto y modificada su forma sintáctica habitual: la digresión mítica que en los himnos tradicionales se inicia mediante el relativo inmediatamente pospuesto al vocativo. En este caso, se actualiza otro nombre (*Mavors...qui...*) en tercera persona, se posterga a la parte final del canto y se une a la solicitud del poeta por medio de una doble justificación causal, mientras se mantiene invariante la segunda persona de la invocación. Se opera, en consecuencia, una relación de distanciamiento entre el sentido predominante del nombre "Venus" en todo el proemio y el de la presentación mítica (VS.30-40).

Cuando en la fórmula tradicional, la cláusula relativa introduce el mito, se anuda una relación

estrecha entre vocativo y cláusula, en la que se actualizan propiedades, relaciones, estados o acciones que se atribuyen al referente. En nuestro texto, por el contrario, el mito abre un paréntesis a partir de una solicitud (*effice ut...*) que integra formalmente una explicación causal:

*Effice ut interea fera moenera militiari
per maria ac terras omnis sopita quiescant. (30)
Nan tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit, aeterno devictus vulnere amoris. (vs.31-34)*

[Haz que entretanto por los mares en calma y las tierras se apacigüen las feroces obligaciones de la guerra. Pues sólo tú puedes favorecer a los mortales con una paz serena porque rige las salvajes obligaciones de la guerra Marte, poderoso en las armas, quien con frecuencia reposa en tu regazo, vencido por la eterna herida de amor.....]

No se trata, por lo tanto, de la canónica relación de referencia- atribución o agente- acción, procedimiento normal de introducción del mito en los himnos, sino que la sintaxis en este punto del texto traba una relación antecedente-consecuente, solicitud-justificación cuyos miembros refieren a mundos posibles netamente diferenciados. La cláusula consecuente hace referencia a un mundo mítico distanciado, mientras que la cláusula antecedente tiene su anclaje en la instancia de enunciación misma. Mediante esta realización sintáctica el nombre "Venus" queda relacionado con el mundo del mito, de modo que el texto pauta un efecto de disyunción semántico-formal respecto de la totalidad del proemio. Indudablemente, es esta descripción la que actualiza específicamente para "Venus" la referencia convencional que resulta extraña en el resto del poema y que concluye en el v.40 con la alusión a la situación contemporánea de las guerras civiles. En ella aparece el último epíteto de la serie.

.....suavis ex ore loquellas
funde petens placidam Romanis, *incluta*, pacem. (40)

[derrama de tus labios dulces palabras, pidiéndole, "afamada", una plácida paz para los romanos.]

87 y ss.; 962-965), cf. también IV, 1030 y ss.

16-848, que retoman el *generatim* del v. 20 del

7-1023.

conformidad con las categorizaciones más tradicionales, ofrece una relativa continuidad desde Parménides y Empédocles³ hasta la época alejandrina y romana. Sin embargo, el himno a Venus ha sido concebido en términos tales que nos inducen a conjeturar el desplazamiento de la invocación habitual a las Musas, invocación que resulta de rigor en los poemas extensos en hexámetros. Por regla general, se apela a las Musas para que canten a un dios y, en ocasiones, son ellas mismas el motivo del canto⁴. En el caso que nos ocupa, Venus es invocada y cantada, como aliada para escribir "con ella" sobre "lo que existe":

te sociam studeo scribendis versibus esse
quos ego de rerum natura pangere conor (v. 25)

[aspiro a que seas mi aliada en la escritura de los versos
que intento componer sobre la naturaleza]

Este pasaje inicial⁵, como es bien sabido, ha suscitado lecturas controvertidas en la medida en que Lucrecio, que en el cuerpo de su poema reiteradamente afirma la indiferencia de los dioses por las empresas humanas, refuta el mito y - quizás con menos pruritos que su maestro Epicuro - estigmatiza toda forma de religión como superstición aberrante, parece contradecir desde el comienzo mismo de su poema el contenido de la prédica de la "sabiduría salvadora" dirigida a Cayo Memmio, sistemática y cuidadosamente expuesta en el cuerpo del poema. Según Farrington, el estupor original ha sido atenuado por una más exacta comprensión de las ideas epicúreas sobre la religión en su conjunto y, también, por un examen más preciso del texto. Considera como la explicación más plausible el hecho de que Epicuro rechazaba las

creencias en la divinidad de los cuerpos celestes, de origen predominantemente filosófico y culto⁶, pero aceptaba con reservas las creencias populares en los dioses antropomórficos de la tradición mítica. El proemio de Lucrecio estaría, entonces, en armonía con la ortodoxia epicúrea y no habría contradicción alguna entre epicureísmo y forma poética.

Con la intención de plantear una propuesta de lectura alternativa, ya que consideramos la explicación recogida por Farrington poco satisfactoria, hemos buscado una vinculación posible entre el proemio y la doctrina que se expone. Resulta de crucial importancia para nuestra perspectiva la consideración de los términos con los que Lucrecio explicita su autoafirmación como poeta que intenta definir un modo de escritura, complementario al de Catulo, en la línea alejandrina de los renovadores contemporáneos.

En los cuarenta y tres hexámetros que configuran el proemio, "Venus" recibe una serie de epítetos que funcionan como índices de lo que Lucrecio - según conjeturamos - pretende que leamos como referencia de ese nombre. A partir del estudio léxico, morfosintáctico y métrico de texto, se infiere que el nombre "Venus" no tiene en esta secuencia del *De rerum natura* una referencia que resulte la contrapartida romana de la Afrodita griega: una diosa mítica, tal como, por otra parte, la presenta también la tradición poética latina, sino que se trata de una redefinición de la referencia de ese nombre como un aspecto del poder fecundante de la *natura naturans* (la naturaleza que da vida). Como tal la caracterizan los epítetos del proemio⁷, como tal la reiteran las secuencias que se le dedican en el libro V. Al examinar estos cotextos, se puede comprobar que no son mitológicos sino exclusivamente de exposición doctrinaria, "científica" -según la versión epicúrea de la teoría de los atomistas griegos; en concomitancia, se constata que "Venus" en el libro V no sólo refiere a una fuerza natural que

³ Cf. la nota 7, p.418 referida al proemio de Parménides en Eggers Lan y Victoria E. Juliá, *Los filósofos presocráticos*, I.

⁴ Cf. en *Himnos Homéricos*: invocación a las Musas en IV "A Hermes", V "A Afrodita", IX "A Artemis", XIV "A la madre de los dioses", XVII "A los Dióscuros", XIX "A Pan", etc.; las Musas son objeto de canto en el himno XXV "A las Musas y Apolo".

⁵ Cf. Benjamín Farrington, *Ciencia y política en el mundo antiguo*, (trad. esp.), Pluma, p. 157 y ss.

⁶ La crítica de Epicuro se centraba especialmente en la concepción del Platón de *Las leyes*.

⁷ Especialmente: genetrix, voluptas(v.1) y alma(v.2).

impulsa a los seres a engendrar⁸ sino que también hace referencia al principio ordenador y de selección que define las especies⁹, lo que implica en última instancia un factor decisivo de civilización¹⁰. Es importante señalar en este punto que tampoco se trataría de una impostación personificadora de fuerzas naturales porque, si así fuera, incurriríamos en la circularidad de retornar de alguna manera a principios mitificadores. La Venus de Lucrecio no podría ubicarse, en todo caso, en el espacio inexistente, desde nuestro punto de vista, de los *intermundia*, morada de los "imperturbables dioses", modelizados en la doctrina para ofrecer un paradigma específico del "hombre sabio, imperturbable y feliz". Por el contrario, de conformidad con la física de la escuela, debemos pensar que, si existe una entidad tal que incide en la naturaleza, deberá compartir la misma índole de todo lo generado por el movimiento de los átomos en el vacío, por lo tanto se trata de una fuerza (v.13 *tua vi*) que también es materia.

Sin embargo, con la introducción, en el v.31, de la descripción de Marte "vencido" de amor por Venus, se define una perspectiva explícitamente mítica. Consideramos que, de este modo se incrusta en el proemio el otro elemento formal del himno, aunque pospuesto y modificada su forma sintáctica habitual: la digresión mítica que en los himnos tradicionales se inicia mediante el relativo inmediatamente pospuesto al vocativo. En este caso, se actualiza otro nombre (*Mavors...qui...*) en tercera persona, se posterga a la parte final del canto y se une a la solicitud del poeta por medio de una doble justificación causal, mientras se mantiene invariante la segunda persona de la invocación. Se opera, en consecuencia, una relación de distanciamiento entre el sentido predominante del nombre "Venus" en todo el proemio y el de la presentación mítica (VS.30-40).

Cuando en la fórmula tradicional, la cláusula relativa introduce el mito, se anuda una relación

⁸ V. 737 y ss.; 962-965), cf. también IV, 1030 y ss.

⁹ Vs. 846-848, que retoman el *generatim* del v. 20 del proemio.

¹⁰ Vs. 1017-1023.

estrecha entre vocativo y cláusula, en la que se actualizan propiedades, relaciones, estados o acciones que se atribuyen al referente. En nuestro texto, por el contrario, el mito abre un paréntesis a partir de una solicitud (*effice ut....*) que integra formalmente una explicación causal:

*Effice ut interea fera moenera militiis
per maria ac terras omnis sopita quiescant. (30)
Nan tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit, aeterno devictus volnere amoris. (vs.31-34)*

[Haz que entretanto por los mares en calma y las tierras se apacigüen las feroces obligaciones de la guerra. Pues sólo tú puedes favorecer a los mortales con una paz serena porque rige las salvajes obligaciones de la guerra Marte, poderoso en las armas, quien con frecuencia reposa en tu regazo, vencido por la eterna herida de amor.....]

No se trata, por lo tanto, de la canónica relación de referencia- atribución o agente-acción, procedimiento normal de introducción del mito en los himnos, sino que la sintaxis en este punto del texto traba una relación antecedente-consecuente, solicitud-justificación cuyos miembros refieren a mundos posibles netamente diferenciados. La cláusula consecuente hace referencia a un mundo mítico distanciado, mientras que la cláusula antecedente tiene su anclaje en la instancia de enunciación misma. Mediante esta realización sintáctica el nombre "Venus" queda relacionado con el mundo del mito, de modo que el texto pauta un efecto de disyunción semántico-formal respecto de la totalidad del proemio. Indudablemente, es esta descripción la que actualiza específicamente para "Venus" la referencia convencional que resulta extraña en el resto del poema y que concluye en el v.40 con la alusión a la situación contemporánea de las guerras civiles. En ella aparece el último epíteto de la serie.

.....suavis ex ore loquellas
funde petens placidam Romanis, *incluta, pacem.* (40)

[derrama de tus labios dulces palabras, pidiéndole, "afamada", una plácida paz para los romanos.]

En la entrelazada relación poesía-paz a que da lugar este pasaje, el epíteto *incluta* resulta un disparador privilegiado de relaciones significantes. Su acepción más común es "glorioso", "ilustre". Tal es la versión que la mayoría de las traducciones españolas, consultadas *ad loc.*, ofrecen con escasas variantes¹¹. Sin embargo, en el caso de un poeta como Lucrecio, es necesario tomar extremas precauciones en cuanto a la atribución de significados. Ernout y Meillet¹² aclaran que, por extensión, el verbo *cluere*, del cual deriva *inclitus*, ha tomado el sentido de "tener un nombre", por consiguiente, de "existir". Al haberse debilitado en Lucrecio este sentido, se ha convertido en sinónimo de *esse* ("ser"). Dan como ejemplo *DRN*, II, 525:

Primordia rerum [...] infinita cluere (*DRN* II, 523-525)

El ejemplo citado lo que afirma es que los "átomos" (*primordia rerum*) "existen" (*cluere*) en número infinito. De esta etimología nos interesa rescatar en el epíteto las dos acepciones del verbo, "tener un nombre" y "existir", que se diluyen, sin duda, en la frecuente versión de "gloriosa", "ilustre" o "célebre". Si estamos atribuyendo correctamente a *incluta* la acepción de "la que existe por el nombrar (de los poetas)", entonces estamos recuperando un sentido originario no tenido en cuenta y que, en este cotexto, resulta -según nuestra perspectiva- un disparador de significaciones atinentes a la relación formal: "ser nombrado"- "existir". Finalizada la digresión mítica y actualizado en el texto el momento contemporáneo de las guerras civiles, se actualiza también la situación de enunciación con la intención poética con que finaliza el himno. El abrupto corte de la serie en el v. 40 justifica la acepción atribuida y nos permite interpretar a *incluta* como un epíteto referido indirecto que condensa el sentido de "de este modo te han cantado los poetas".

¹¹ Cf. también la edición de Les Belles Lettres, p. 3: "o Glorieuse".

¹² *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, 1967, p. 129.

El himno a Venus, en síntesis, presenta un nombre propio cuya referencialidad, anticipando rasgos definitorios que se concretarán luego a lo largo del poema, adquiere un status diferenciado, sin precedentes en la tradición literaria y orienta a resemantizar las restantes fórmulas de corte tradicional, como la del segundo hemistiquio del primer hexámetro

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,

[Generadora de los descendientes de Eneas, placer de hombres y dioses]

ya que, si de la Afrodita griega se ha predicado en un himno homérico¹³-*mutatis mutandis-hominum divomque voluptas*, Lucrecio ha modificado su campo semántico tradicional para crear una entidad extraña a la tradición literaria mitológica.

De conformidad con los datos obtenidos a partir del examen de todas las ocurrencias de este nombre en *De rerum natura*, estamos en condiciones de afirmar que se define en el proemio una referencialidad construida según tres dimensiones discursivas diferenciadas. En el plano del hic et nunc de la enunciación, "Venus" tiene como referencia un aspecto concomitante del poder generador de la naturaleza, si es que no se confunde con ese poder mismo. En tal sentido forma parte del mundo de átomos y vacío, del mundo de la materia, de lo que efectivamente existe. Como principio ordenador, resulta asimismo una fuerza que estimula la civilización y la paz entre los seres animados¹⁴. A partir de esta configuración se realiza de forma natural la extrapolación al dominio de lo poético formal ya que en el sistema de Lucrecio la misma entidad permite articular en el discurso el nexo entre fuerza civilizadora, poder pacificador y energía poética. Esta referencia de ningún modo puede confundirse con la Venus mítica, contrapartida de la Afrodita griega. Complementando su atribución, Lucrecio formula la aspiración:

Te sociam studeo scribendis versibus esse

¹³ Cf. Himno V "A Afrodita".

¹⁴ Cf. *Proemio*, 19-20 y libro V.

[aspiro a que seas mi aliada en la escritura de los versos...]

desplazando de su lugar acostumbrado a las tradicionales Musas, en armonía y absoluta coherencia con la teoría materialista que el poema expone. Por cierto que este desplazamiento no es ni superfluo ni arbitrario. En la concepción materialista del universo, en la que incluso el espíritu es materia, la producción poética se origina en un proceso necesidad-satisfacción¹⁵ similar al que impulsa a los seres humanos a organizarse en sociedad, a comunicarse entre sí por medio del lenguaje, a alcanzar la civilización y generar las distintas artes. De conformidad con esta concepción, Lucrecio ha sustituido la invocación de rigor por un himno a Venus. El sentido de esta sustitución es corroborado por el discurso poético mismo. En efecto, en *DRN*, VI, 92, se invoca a Calíope:

tu mihi supremae praescripta ad candida calcis
currenti spatium praemonstra, callida musa
Calliope, *requies hominum divomque voluptas*,
te duce ut insigni capiam cum laude coronam

[[Mientras me lanzo hacia la blanca línea que indica el término de mi carrera, muéstrame el camino, ingeniosa musa Calíope, descanso de los hombres y placer de los dioses; para que, siendo tú mi guía conquiste con gloria una corona.]

La reiteración de la fórmula (*requies hominum divomque voluptas*) del primer hexámetro en una secuencia destinada a Calíope, al promediar el poema, plantea las indecisiones características que suelen afectar al lector frente a este tipo de fenómenos textuales tan frecuentes en la poesía latina. Pero, si, efectivamente, se tratara de un procedimiento de voluntaria intertextualidad, salvo error u omisión, Lucrecio inaugura aquí un procedimiento poético que en Virgilio es particularmente recurrente en aquellos lugares en los que explicita su programa poético o su reflexión en torno a su propia producción. Las repeticiones en *DRN* son frecuentes. Las hipótesis filológicas sobre el

estado del texto que ha llegado hasta nosotros lo han puesto en evidencia con suficiente asiduidad como para que insistamos en esto. Sin embargo, se trata de dos pasajes que transparentan una muy cuidadosa atención formal, no sólo en la dicción sino también en la configuración métrica y de imágenes, como para suponer una repetición involuntaria o descuidada.

Por otra parte, *insigni...cum laude coronam*, funciona anafóricamente respecto de otro lugar en el texto: IV, 1-25. Es necesario recordar la capital importancia de este pasaje tanto por su relación complementaria con el proemio como por la impostación programática que en él asume Lucrecio como poeta que aspira a la realización de una forma renovada en el marco del canon de Calímaco de no cantar nada que no esté atestiguado (*oudén amártyron*)¹⁶: IV, 1-25. Sólo citaremos aquí el v. 4:

(iuvat)insignemque meo capiti petere inde coronam

[(me causa placer) extraer de allí una ilustre corona para mis sienes]

La evidencia textual resulta suficientemente probatoria como para no descartar una intencionalidad evidente. Al considerar la ocurrencia reiterada de la fórmula en uno (proemio) y otro (IV, 92 y ss.) pasaje, observamos: 1) la misma ubicación en el hexámetro, 2) la adición de *requies* para *hominum* en el segundo caso y, 3) la aposición /epíteto *callida musa* antepuesta al nombre *Calliope*. Ahora bien, no se trata de postular a partir de estas observaciones una identificación de Venus con la musa de la épica, sino que más bien pensamos en un desplazamiento, tal como señaláramos al comienzo, con la diferencia de que a esta altura estamos en condiciones de calificarlo "pautado" por Lucrecio como para conjeturar una relación de inclusión en el plano estético-formal. Concebimos esta vinculación como la aproximación de dos referencias que se configuran en el texto a distintos niveles de significación. *Callida musa*, *Calliope* resulta la actualización de la experiencia poética (*callida*=

¹⁵ Cf. libro V.

¹⁶ Cf. L. Ferrero, *Poetica nuova in lucrezio*, p. 17 y ss.

hábil, experimentado en la técnica o por el ejercicio) tal como la tradición la ha representado desde sus orígenes. Con cuidadosa atención, por añadidura, debe ser considerada la nota que el epíteto impone focalizando en una habilidad que se logra mediante el trabajo y el ejercicio metódico de una hacer técnico sobre la lengua, que responde a una impostación característicamente alejandrina¹⁷. Nos encontramos frente a una modalidad convencional del "referir". Se trata de un significante que pertenece al acervo de la dicción poética que se recupera en términos de un "pacto discursivo". De ahí que la fórmula completa resulte una predicación inherente a la situación misma impuesta por la convención en vigencia. Si la construcción sintáctica en dos coordinados *requies hominum divomque voluptas*, por un lado, establece un bloque unitario, por otro, sintetiza los dominios semánticos que "Venus" tiene en el proemio: Venus es *hominum divomque voluptas*, pero allí el término *requies hominum* se expande analíticamente en las secuencias de los versos 4-5 ; 21-23-32, cuyo núcleo remático queda formulado en los hexámetros centrales del proemio

quae quoniam rerum natura sola gubernas 21
[porque tú sola riges a la naturaleza]

.....
Te sociam studeo scribendis versibus esse (24)
[pretendo que tu seas mi aliada en la escritura de los versos...]

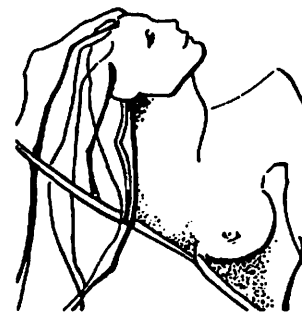
.....
nam tu sola potes tranquilla pace iuvare/mortalis (29)
[pues tú sola puedes favorecer a los mortales con una paz serena....],

mientras que *insigne...cum laude coronam* no sólo remite a I, 922-950 y IV 1-25 sino que también retoma el pedido del verso 28:

quo magis aeternum da dictis, diva, leporem
[con mayor razón concede a mis palabras, divina, un eterno encanto...].

¹⁷ Cf. Las observaciones reiteradas sobre la indigencia de la lengua latina tales como *propter egestatem lingua* (I, 139)/ *patrii sermonis egestas* (I, 832 y III, 258-259).

La extrapolación de las atribuciones de Venus al plano poético se demarca, entonces, plenamente mediante relaciones textuales que permiten definir el dominio de tres ámbitos diferenciados por los que se completa la referencia del nombre : el de lo natural-material, el de lo poético-formal y el de lo mítico-convencional. A la luz del proceso de intertextualidad reconocido, estamos en condiciones de resemantizar el *hominum divomque voluptas* inicial en términos del dominio de lo poético formal en el poema. Si esta fórmula resulta convencional y se remonta a un texto tan remoto como la composición V de los *Himnos homéricos*, este valor ciertamente se perpetúa aquí en forma residual, atestiguando el peso que la tradición escrita tiene en Lucrecio, mientras se superpone a él privilegiadamente un sentido renovado por contextualización, mediatizado por el dominio de la naturaleza, de la poesía y de la paz. Esto legitima, a su vez, la digresión mitológica y demarca en la estructura general del proemio un eje significante que tiene su climax en *incluta*. Si esta línea de lectura es correcta, no podemos dejar de insistir en el sentido especial de este epíteto como operador indirecto que alude a un modo del "nombrar de los poetas"¹⁸, pauta también la transición del plano mítico al poético-formal y, alusivamente, permite conjeturar una concepción en torno al mito que ha de quedar explicitada en el cuerpo del poema.



¹⁸ Con el término "operador indirecto" hacemos referencia, en forma quizás excesivamente vaga -es necesario reconocerlo- al valor de *verbum dicendi* que subyace en *incluta*, que nos ha permitido hacer una hipótesis sobre una estructura subyacente en la que un componente de "verbo de decir" tendrá como *oratio recta* la digresión que incrusta en el proemio la secuencia de los hexámetros 32-39 (Venus-Marte).

Bibliografía citada

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- EGGERS LAN, C. Y JULIÁ V., *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- ERNOUT, A. ET MEILLET, A., *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, Cuarta Edición, 1967.
- FARRINGTON, B., *Ciencia y política en el mundo antiguo*, (Trad. Esp.), Buenos Aires, Ayuso, S.D.

Fragmentación metodológica del himno en cuatro secuencias

- I. Introducción (vs.1-2), constituida por el vocativo.
- II. Descripción de los atributos (vs. 3-20), iniciada por una cláusula relativa.
- III. Solicitud del poeta (vs. 21-41), constituida por a) diez hexámetros que perfilan un eje estructurador del proemio y que marcan la transición del dominio de la naturaleza al de la composición poética e introducen el motivo de la paz y b) la relación mítica de los amores Venus-Marte.
- IV. Conclusión Vs. 41-43): actualización de las guerras civiles contemporáneas que perturban la escritura poética y la repetición del nombre del destinatario del poema: Cayo Memmio.



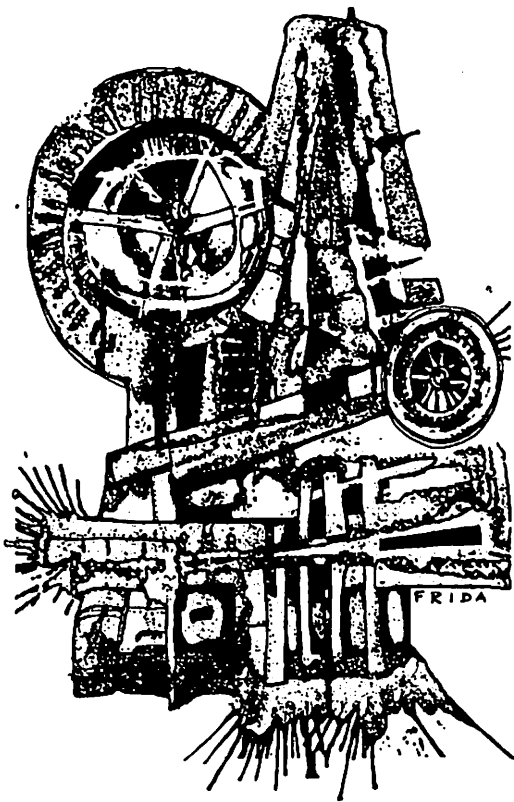
**Anexo I
Texto**

Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantium
concipitur, visitque exortum lumina solis, 5
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti,
placatumque nitet diffuso lumine caelum.
Nam simul ac species patefactast verna diei, 10
et reserata viget genitabilis aura Favoni,
aeriae primum volucres te, diva, tuumque
significant initum percussae corda tua vi.
Inde ferae, pecudes persultant pabula laeta,
et rapidos tranant amnis: ita capta lepore 15
te sequitur cupide quo quamque inducere pergis.
Denique per maria ac montis fluuiosque rapacis,
frondiferasque domos avium camposque virentis,
omnibus incutiens blandum per pectora amorem,
efficis ut cupide generatim saecula propagent. 20
Quae quoniam rerum natura sola gubernas,
nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,
te sociam studeo scribendis versibus esse
quos ego de rerum natura pangere conor 25
Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni
omnibus ornatum voluisti excellere rebus.
Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem.
Effice ut interea fera moenera militiae
per mare ac terras omnis sopita quiescant. 30
Nam su sola potes tranquilla pace juvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit, aeterno devictus vulnere amoris,
atque ita suspiciens tereti cervice reposta, 35
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,
eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
circumfusa super, suavis ex ore loquellas
funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem. 40
Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
possumus aequo animo, nec Memmi clara propago
talibus in rebus communi desse saluti.

Generadora de los descendientes de Eneas, placer de hombres y dioses, nutricia Venus, que bajo las constelaciones que se deslizan por el cielo pueblas en abundancia el mar conductor de naves y las tierras productoras de frutos, porque gracias a ti es concebido el género todo de los seres animados que naciendo han contemplado la luz del sol: ante ti, diosa, se alejan los vientos, a tu llegada se disipan las tormentas en el cielo, para ti la artificiosa tierra hace brotar dulces flores, a ti te sonríe la superficie en calma de los mares y para ti resplandece el cielo apaciguado con difundida luz. Pues, tan pronto como se ha insinuado la imagen primaveral del tiempo y, despierto, cobra vigor el soplo del fecundante Favonio, en primer término, diosa, te honran y anuncian tu llegada los pájaros, abatidos sus corazones por tu energía. Inmediatamente las bestias salvajes brincan a los alegres pastizales y atraviesan rápidos arroyos: así cautivado por tu encanto, te sigue ansiosamente cada ser hacia donde te empeñas en arrastrarlo. Por último, a través de los mares, de los impetuosos arroyos, de las frondosas moradas de las aves y de la llanuras que verdean, inspirando en los corazones de todos los seres tierno amor, logras que apasionadamente las razas se propaguen por especies. Porque sola gobiernas la naturaleza y sin ti no nace ser alguno a las divinas regiones de la luz, ni ser alguno llega a ser fecundo ni susceptible de ser amado, aspiro a que seas mi aliada en la escritura de los versos que intento componer sobre la naturaleza para el descendiente de los Memmios, nuestro Memmio al que tú, diosa, en todo momento has deseado exaltar con toda clase de hazañas. Otorga a mis palabras un encanto eterno; haz que, entretanto, se aquieten las salvajes obligaciones de la guerra por mares y tierras apaciguados. Pues tú sola puedes favorecer a los mortales con una paz serena porque rige las salvajes obligaciones de la guerra Marte, poderoso en las armas, quien con frecuencia reposa en tu regazo, vencido por una eterna herida de amor y, así, contemplándote con admiración, su torneado cuello tendido hacia adelante, alimenta anhelante de amor sus ávidos ojos en ti, diosa, y su corazón rendido queda pendiente de tu rostro. Abrazada a él, que se reclina sobre tu sagrado cuerpo, diosa, musicalte con tus labios dulces palabras, pidiéndole, afamada, una agradable paz para los romanos: ni yo puedo en un momento tan iniquo para la patria llevar a cabo esta tarea con ánimo sereno ni en tales circunstancias la ilustre estirpe de Memmio puede estar ausente en la salvación común.

ULTRAÍSMO Y SIMBOLISMO: LA OBRA POÉTICA DE CARLOS MASTRONARDI EN LA DE JUAN L. ORTIZ*

Martín Prieto
Universidad Nacional de Rosario



Publicado en el mismo año y en la misma colección que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y contemporáneo de *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno San Martín*, de Jorge Luis Borges; de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, de Oliverio Girondo; de *Violín del diablo*, de Raúl González Tuñón, el primer libro de poemas de Carlos Matronardi, *Tierra Amanecida*, del año 1926, ubica a su autor en un lugar singular y paradójico en la historia de la literatura argentina debido a la particular relación que este texto mantiene con los principios implícitos y explícitos de la vanguardia, principios que, sin embargo, sostienen "el lugar" de Mastronardi en esa misma historia de la literatura argentina.

Efectivamente, salvo en algunas esporádicas oportunidades, como cuando escribe "Aurora, yegua joven", o "la inmensidad dardea", o "el silencio galopa" o, aun, "mis pasos serenados de estrellas" -y nótese que no estoy realizando una cuidada selección sino transcribiendo prácticamente todo lo que hay- en las que Mastronardi parece acompañar algunas de las

particularidades de la vanguardia hispanoamericana de la década del 20 - aposicionar un sustantivo con otro, de modo tal de elidir el modo comparativo e ingresar en el vértigo de la metáfora o, aun, de la imagen, poner en contacto sustantivo con un verbo disidente de las capacidades de aquél, provocando de este modo una novedad tanto perceptiva como expresiva-, el gureso del volumen está regido, en lugar de por la fórmula ultraísta de "metáfora + ritmo", entendiendo a la metáfora como "esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos -espirituales- el camino más breve" y al ritmo como "no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado"¹, por otra que podría reducirse a "comparación + rima".

En *Tierra amanecida* abundan las comparaciones, que podrían dividirse entre aquellas estrictamente tautológicas, que agregan poco y nada a la expresión ("risueña como un chico", "redonda como el pan de su mesa") y otras que, con mayor o menor felicidad, se abocan a ensanchar el campo expresivo, más desde un punto de vista perceptivo que desde uno verbal, toda vez que la vanguardia había, entre otras cosas, proclamado, entre sus emblemas fundadores, la "tachadura de las frase medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles"² y que en el símil o en la comparación, son constitutivas la presencia de una "correlación gramatical comparativa" o de un morfema que establezca la unión entre los dos miembros de la

comparación: morfema y correlación gramatical que cumplen, exactamente, el lugar de las frases medianeras o nexos que la vanguardia se proponía abolir.³

Ni siquiera entonces, en las comparaciones más osadas, menos regulares, como por ejemplo, "la mañana conmovida / como una absolución", o "El cielo candoroso / como un doncellerío", o esta otra, de mayor complejidad constructiva debido a la concatenación "Caminando mañanas hondas como esperanzas / desgranaba los días cual si fueran racimos. / El mundo era aquel trompo veloz entre mis manos. / Como un aro de mimbres rodaba mi destino", del poema "Divagación sobre una infancia" puede Mastronardi ser considerado no ya un miembro de la vanguardia poética argentina, sino alguien dispuesto a ser beneficiario de los inventos de esa misma vanguardia: la rigidez de la comparación, prácticamente como único recurso imaginativo y la frecuencia en su uso es lo que aleja, lo que margina, lo que lo vuelve un excéntrico de sus contemporáneos: alejamiento, marginación, excentricidad puestas de manifiesto, también, en la utilización dominante de versos heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos.⁴

³ v. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986

⁴ En el mejor análisis de la obra de Mastronardi, escribe Saúl Yurkievich sobre *Tierra amanecida*: "No hay ningún poema escrito en verso libre. Las medidas más abundantes son: heptasílabos, endecasílabos y, sobre todo, alejandrinos. A veces, estos tres metros aparecen combinados ("Rincón", "Parva incendiada", "Aclamación de una pieza vacía"). Hay un predominio casi absoluto de la rima, especialmente asonante, y la estrofa más usada es la cuarteta alejandrina asonantada. En sus mejores poemas, aquellos donde aflora su veta elegiaca, la sonoridad se mantiene en un tono menor; se la nota cuidada y pulida, pero nunca resalta como para sobreponerse al sentido del verso. De ahí al igual que en Becquer y en Machado, esa preferencia por la rima asonante, más adecuada para orquestrar una poesía intimista como la de Mastronardi". Saúl Yurkievich,

* Este trabajo forma parte de una investigación titulada "Una historia de la poesía argentina", Secretaría de Investigación, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

¹ v. Jorge Luis Borges, "Anatomía de mi Ultra", *Revista Ultra*, Madrid, 20 may. 1921, reproducido en César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1970.

² v. Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", *Revista Nosotros*, 12, 1921, reproducido en Fernández Moreno, César, cit.

Por cierto, todo este modesto depósito formal acompaña o, si se quiere, se deja acompañar, por el tratamiento de tópicos ("Pareja labriega", "Inmigrante aquerenciado", "Exaltación del labrador") que tampoco forman parte del *background* de la vanguardia porteña.

De hecho, aun viviendo en Buenos Aires entre 1920 -cuando inicia sus estudios de derecho- y 1928 -cuando regresa por una larguísima temporada a Entre Ríos- y habiéndose relacionado, durante esa extensa estadía, con los miembros de la revista *Martin Fierro*, no es pensable Mastronardi como uno de los personajes de la "modernidad periférica" descritos por Beatriz Sarlo en su ensayo sobre Buenos Aires entre 1920 y 1930. Si no fueran ya las resoluciones formales ni los tópicos tratados, bastaría el tono, evocador a veces, elegíaco otras, nostálgico las más, para alejar a Mastronardi de la mayoría de sus contemporáneos.

Podríamos decir, inclusive, que de las figuras fuertes del campo intelectual porteño de la década del veinte, sólo la de Ricardo Güiraldes, que puede ser la de "gaucho y simbolista" a la vez, parece haberlo afectado de un modo seguro.⁵

Precisamente, en la segunda edición de *Conocimiento de la noche*, de 1956 -la primera es de 1937- publica un poema titulado "A la estrella de Güiraldes", fechado en el año 1928: Güiraldes había muerto en París, el año anterior, y Mastronardi estaba volviendo a su provincia natal, donde trabajaría, entre otras cosas, y durante varios años, de periodista.

Basta repasar el lugar excéntrico que ocupa la obra de Güiraldes en el diario íntimo de la

Carlos Mastronardi, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 44

⁵ v. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988

vanguardia argentina, para sospechar el lugar que reclamaba Mastronardi para la suya, en ese mismo marco de contención y comparación.

Ricardo Güiraldes fue, aun dirigiendo *Proa* entre los años 1924 y 1926, como bien lo percibió Evar Médez, según nos lo recuerda Raúl González Tuñón, en un primer movimiento, un "precursor" de la vanguardia argentina, y en un segundo movimiento, como bien lo señala John King en su ensayo sobre la revista *Sur*, un puente entre los impulsos vanguardistas y cosmopolitas de los años veinte y las nuevas concepciones culturales y literarias que se fundan alrededor de la revista de Victoria Ocampo, a partir del año 1931⁶.

Mastronardi, como veremos, repite con cierta precariedad el circuito de Güiraldes. De hecho, no forma parte del núcleo esencial de la vanguardia porteña porque, como afirma González Tuñón, "en sus poemas se advierte la ausencia del desenfado y el empuje característico del grupo, en general"⁷ y sus escasas incursiones

⁶ Escribe John King: "La fusión más importante de estos dos impulsos en apariencia contradictorios -cultura europea y nacionalismo argentino- fue lograda por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926), en su personaje del gaucho aculturado, Fabio. Güiraldes fue buen amigo de Victoria Ocampo, y su espíritu y ejemplos (murió relativamente joven, en 1927) serían importantes para la concepción de *Sur*. La cuestión del nacionalismo en literatura se convertiría en una de las principales preocupaciones de la historia cultural argentina y *Sur* sería parte fundamental de este enconado debate." *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE, 1990, p. 25

⁷ En una "Crónica de Florida y Boedo", significativamente subtitulada "(Informe de un actor y testigo)", publicada en libro en el año 1976, pero escrita, según se infiere del mismo texto, a fines de la década del 60, Raúl González Tuñón ubica en una conferencia dictada en el año 1925 por Evar Médez, titulada "12 poetas nuevos", el germen constitutivo de la vanguardia argentina. Que Mastronardi no figurara entre esos doce se debe, según Tuñón a que "en sus poemas se advierte la ausencia del desenfado y el empuje característico del grupo, en general". González

por la retórica vanguardista, hablan a las claras de la infinita precaución y desconfianza con que Mastronardi se vale de estos recursos, que parecen colocados allí más como una concesión a las presiones implícitas de la época que debido a algún tipo de convencimiento y fervor.

Precursor, más que de sí mismo, de su propia generación, Mastronardi parece mucho más dispuesto a dialogar con Leopoldo Lugones, o con Julio Herrera y Reissig que con cualquiera de sus contemporáneos. Y esa misma reticencia es la que lo va a colocar, varios años más tarde, al frente de la llamada "generación del 40", un grupo de poetas que se lamentaban de la frivolidad lúdica de los martinfierristas y que vieron en Mastronardi a su maestro y precursor⁸.

En el año 1937, Mastronardi publica *Conocimiento de la noche*, libro que contiene la más difundida y celebrada de sus composiciones: "Luz de provincia"⁹. Descripta por Saúl Yurkievich como un poema que trata un asunto

Tuñón, Raúl, *La literatura resplandeciente*, Buenos Aires, Boedo-Silbalba, 1976. p. 31

⁸ "Sobre el juego de las incomprensiones generacionales, debe destacarse el interés con que algunos jóvenes del 40 se volvieron hacia la madurez de los martinfierristas en busca de guías estimulantes; entre estos maestros reconocidos e imitados pronto se destacó la influencia de Mastronardi (...) No sería difícil el rastreo de las huellas de la poesía de Mastronardi en poetas que comenzaron a publicar en 1940: Vicente Barbieri, León Benarós, Jorge Calvetti, Miguel D. Etchebarne, Alfonso Sola González (...) En la década de 1940 lectores devotos se comunicaban su conocimiento del poeta Mastronardi, conseguido en algún ejemplar de la edición limitadísima de *Conocimiento de la noche*. Muy atento a ese discipulado, Mastronardi prestó cordial apoyo a los jóvenes, colaborando con generosidad en sus efímeras revistas, no pocas veces con claro sentido admonitorio", escribe Juan Carlos Ghiano en el prólogo a Mastronardi, Carlos, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, p. XII-XIII

⁹ "Ya desde la primera edición de *Conocimiento de la noche* los comentarios y las reseñas se habían detenido particularmente en *Luz de provincia*, texto central del poemario", escribe Juan Carlos Ghiano en cit, p. XVII

tradicional, adapta una métrica consagrada por el uso -el poema suma 57 cuartetas alejandrinas con rima alternada asonante- y emplea un vocabulario mesurado -y aunque Yurkievich pretenda convertir a esta suma en una virtud-, lo interesante en todo caso es ver cuánto de *Tierra amanecida* vino a parar a "Luz de Provincia", cuánto del desvío y la excentricidad vanguardistas están en la base de su texto definitivo.

Una primera lectura basta para comprobar la comunión de tono, de vocabulario, de metro y de rima entre los poemas de *Tierra amanecida* y "Luz de provincia"; faltan en este último, es cierto, las comparaciones que abundaban en aquel. Pero las metáforas con las que Mastronardi decide reemplazarlas tampoco son las que deseaba la vanguardia ultraista. Escribe Raúl González Tuñón:

En cuanto al rescate de la metáfora como lenguaje fundamental del verso, antepone, por ejemplo, a la metáfora descriptiva estilo Lugones (la luna comparada con el fondo abollado de una cacerola) la hondura ideal de aquello que Hernández pone en boca del Moreno, en la célebre payada: 'porque el tiempo es la tardanza / de lo que está por venir.

En realidad, Tuñón, al distinguir entre la metáfora descriptiva de Leopoldo Lugones y otra, más compleja, cuya relación con el objeto sería más difusa y menos determinante, está sintonizando con la distinción que realiza Gaston Bachelard entre la imagen, como producto de la imaginación pura, no de la percepción, y como creadora de lenguaje, y la metáfora simple, que no aleja al lenguaje de su papel utilitario, sino que es una falsa imagen, un sustituto del concepto, distinción que pondría entre paréntesis, por otra parte, las nuevas lecturas acerca de la obra de Leopoldo Lugones, sobre todo de su *Lunario Sentimental*, como el texto

base, fundador no sólo de la vanguardia, sino de toda la literatura moderna argentina.¹⁰

La metáfora entonces con la que Mastronardi abre su "Luz de provincia": "Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre", y a la que Borges "interpreta" sin entusiasmo ni dificultades:

En la estrofa inicial de 'Luz de provincia', Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos, sino que lo sugiere. Siempre sugerir es más eficaz que decir. Por ejemplo, Virgilio pudo haber dicho *Troya fue destruida*, pero dijo simplemente *Troya fuit, Troya fue*, y eso tiene más fuerza. Mastronardi no menciona el nombre de Entre Ríos, deja que nosotros lo descubramos, al decimos *Un fresco abrazo de agua lo nombra para siempre*. Entendemos que se trata de un lugar rodeado por agua. El ha dicho, sin decirlo, Entre Ríos¹¹

¹⁰ Así, por ejemplo, Daniel Freidemberg en un "Estudio preliminar" al *Lunario sentimental* escribe: "De ahí que Noé Jitrik pueda describir a *Lunario...* como un libro desmitificador, antirromántico. Si, como señala Jesús Benítez, más que construir poemas para producir ciertas experiencias o deleites, Lugones en *Lunario...* lo hace para nacer progresar la literatura, puede decirse que efectivamente lo logró, quizás más que ningún otro libro en la poesía argentina. Prácticamente el grueso del vocabulario, la escenografía, el modo de metaforizar y los tonos que compartirán, en los años veinte, *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, *El violín del diablo* de Tuñón y *Fervor de Buenos Aires* de Borges, son visibles ya en pasajes como *Al resplandor turbio / De una luna con ojeras, / Los organillos del suburbio / Se carian las teclas / Moliendo habaneras*". en Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Estudio preliminar, bibliografía y glosario de Daniel Freidemberg, Buenos Aires, Losada, 1995, p.26-27

¹¹ en Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1985, reproducido en revista *Proa*, tercera época, número 10, Buenos Aires, enero-febrero 1994, p.71-75. De la misma entrevista debe destacarse un recuerdo de Borges, y si bien la escena que recuerda Borges y la tristeza que esa escena la produce debe, sin dudas, ser ubicada durante la segunda y definitiva estancia de Mastronardi en Buenos Aires, a partir de 1937, nada nos cuesta imaginar una idéntica, en la década del 20: "Mastronardi también se desterró voluntariamente a Buenos Aires. Eligió un barrio triste como la Avenida de Mayo para ver mejor, para sentir más a Entre Ríos. Es

es una metáfora simple, interpretable y que, definitivamente, no vale la pena ubicar bajo el aura de la vanguardia ultraísta, que se va a desarrollar más tarde en el invencionismo¹², sino, como un poco al pasar "sugiere" Borges, bajo el aura del simbolismo ya que, no a otra cosa se refiere cuando dictamina la eficacia del sugerir contra la ineficacia del decir. Mallarmé, Stéphane Mallarmé, también en una entrevista fue quien declarara el valor del sueño poético: sugerir un objeto en lugar de nombrarlo. Con mayor torpeza y desdén, también González Tuñón ubica a Mastronardi bajo el aura del simbolismo:

Carlos Mastronardi, siempre en la retórica de decorosa diafandad de *Luz de provincia*; admira mucho a Paul Valéry y escribió sobre éste. Aprovechamos para recordarle una frase del autor de *Cementerio marino*: 'Un poema que no contenga nada más que poesía no es un poema'. (...) Al elaborar

decir, Mastronardi sentía que la nostalgia es, quizá, la posesión más íntima de la inmediatez. Poseemos lo que perdemos; ese es el encanto que tiene el pasado. El presente carece de ese encanto. Yo creo que el pasado es una de las formas más bellas de lo perdido.(...) Mastronardi sentía como algo propio que la derrota tiene una dignidad que no tiene la victoria, y que el fracaso es también un éxito secreto. Yo creo que fue por eso que él buscó esa zona de Avenida de Mayo, uno de los sitios más tristes de Buenos Aires."

¹² Aparentemente, los invencionistas se encontraron, desde un primer momento, mucho más próximos a las ideas del creacionismo de Vicente Huidobro que a las del ultraísmo. Sin embargo, la distinción que hace Huidobro en el manifiesto "El creacionismo", de 1925 entre una "descripción creadora" (*El océano se deshace / agitado por el viento de los pescadores que silban*) y una "imagen pura creada" (*Los lingotes de la tempestad*) es la misma distinción que realiza González Tuñón en cuanto a los deseos imaginistas de la vanguardia argentina. La "imagen inventiva" de Edgar Bayley o "imagen inmediata" es el antídoto de los invencionistas contra "la anécdota, el símbolo, la metáfora", y desde ese lugar, a comienzos de los años cincuenta, modulan el desvío y la continuación de la tradición ultraísta en la poesía argentina. Ver al respecto Edgar Bayley, "Invencionismo" en *Poesía Buenos Aires* n1, Buenos Aires, 1950 y Raúl Gustavo Aguirre, *antología de una poesía nueva*, Buenos Aires, ediciones poesía buenos aires, 1952

(Mastronardi) tan minuciosa y cuidadosamente el verso, puede decirse que corre el riesgo de convertirlo en un producto químico

Y, hay que decirlo de inmediato, el brulote de producto químico actualiza el extenso arsenal contrario a la poesía simbolista, arsenal, dicho sea de paso, conformado también por la frase de Valéry que cita Tuñón y con la que el autor de *Cementario Marino* parece haber querido, como se dice habitualmente, curarse en salud. Pero también hay que decir de inmediato que el verso cuidado y minucioso que González Tuñón achaca a Mastronardi, es un verso, por medido, desviado tanto, como vimos, de los principios versolibristas de la vanguardia como de los principios, también versolibristas, del simbolismo. Y este es el punto paradójico en que más se tocan y más se alejan la poesía de Mastronardi y la de Juan L. Ortiz. Se tocan, en tanto uno y otro, nacidos respectivamente en 1901 y en 1896, contemporáneos de los grandes popes de la vanguardia argentina -Borges nació en 1899, Gironde en 1891, González Tuñón en 1905- lograron, de un modo conmovedor, mantenerse al margen de la tendencia dominante en el momento en que ambos empiezan a escribir. Pero allí mismo se encuentra la base de la disidencia de ambos escritores: mientras Mastronardi, viviendo en Buenos Aires, participó de la revista *Martín Fierro* y cedió, aun de mala gana y, como decíamos, sin convencimiento ni fervor, a las presiones imaginistas de la época, Ortiz, desde un primer momento, creó una imaginería propia, singular, privada, reconocible desde los poemas de *El agua y la noche* hasta los de *La orilla que se abisma*.

Pero además, mientras en el persistente verso medido de Mastronardi debe verse un repliegue, si se quiere reaccionario frente a las demandas que a su época resultaban urgentes, Ortiz, por el contrario, decidió programáticamente excluir de su obra todos los poemas contruídos

en base a versos medidos y fue quien, de un modo casi secreto y desde el centro de un sistema ajeno al de la vanguardia, llevó adelante, con mayor creatividad y, sobre todo, con mayor persistencia y convencimiento, el verso libre en que los ultraístas creyeron encontrar la base de la música de la poesía. Así, ese verso "no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado" va a vivir mucho más en Ortiz que en cualquiera de los vanguardistas de los años 20: no sólo los a su modo previsibles Francisco Luis Bernárdez o Eduardo González Lanuza viraron demasiado pronto hacia el verso medido. El mismo Borges, después de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y una vez revolucionado, con *Ficciones* y con *El Aleph*, el arte de narrar, volvió a la poesía en el año 1960 con *El hacedor*, donde practicó, casi exclusivamente, estrofas endecasílabas con rimas consonantes. También Oliverio Gironde, el último vanguardista, se valió, en *En la masedula*, de un ritmo monótono, asentado en una dominante heptasílábica, casi como único recurso musical.

Todo esto, por cierto, no pretende señalar algún tipo de afinidad entre Ortiz y la vanguardia de los años veinte, sino, por el contrario, reafirmar la pertenencia del entrerriano a la tradición modernista. Si, como dicen habitualmente los manuales y con razón, el modernismo fue un movimiento sincrético, que tomó tanto del siglo de oro, como del romanticismo, como del simbolismo, fue típicamente modernista la operación de Ortiz de cooptar por la mitad del programa de la vanguardia y utilizarlo y desarrollarlo como medio propio de su expresión simbolista.

En cuanto al tono de la poesía de Mastronardi, que calificamos de evocador, elegíaco, nostálgico, tal vez baste provocar un contacto entre las propias ideas de Ortiz acerca

de la "elegía combatiente"¹³ y el modo elegiaco elegido por Mastronardi para comprobar, otra vez, qué cerca y qué lejos se encuentran uno y otro. La dimensión política, desbordada, de la elegía ortiziana no tiene lugar en el recato nostálgico de Carlos Mastronardi quien, provinciano desterrado en una Buenos Aires cosmopolita e inmigrante, parece muchas veces más próximo a las versiones nacionalistas de la novelística de Manuel Gálvez y sus ideas acerca de la dignidad y la pureza de la gente del interior, que de las versiones clasistas y universales de Ortiz. Véase, por ejemplo, la séptima cuarteta de la segunda versión de "Luz de provincia"

Lindo es mirar las islas. Una callada gente
en cuyos ojos nunca se enturbia el claro día,
atardece en sus costas o cruza con haciendas,
dichosa en la costumbre y en la amargura, digna.

O, también, el extenso y tibiamente combativo, combativo, digamos, a la page, "España, la ofrecida", fechado en el año 1937 y recopilado recién en sus *Poemas Completas*, de 1982, sobre todo si sus "Siempre fue tuya la rudeza franca del pueblo", o "ricos de penurias y saludados con proezas y puebladas, / dicen la altivez y el honor de tus gentes" son puestas en contacto con algunas de sus anotaciones de los *Cuadernos de vivir y pensar (1930-1970)*¹⁴, esa, por ejemplo, que dice

Toda asociación de ideas tiene un irreductible carácter personal. Me gustaba cierta música de vals, pero luego supe que se llamaba *Ramona*, lo cual me

produjo sensaciones ingratas. La palabra 'Ramona' me trajo imágenes de mucamas gallegas y de cocinas sucias,

o esa otra: "¡La libertad es esto!", me dijo un espeso comerciante español, mientras se golpeaba el vientre.

Y habría que ver, en el imaginario personal de Mastronardi, el lugar que ocuparían el "espeso" comerciante español, o las mucamas gallegas tan sucias -y el desplazamiento, por evidente, es legítimo- como los platos que tenían que lavar, en la combatiente España republicana: una vez resuelta esa operación, se comprobará cuánto de retórico, cuánto de exterior, había en la incursión política de la poesía del autor de "Luz de provincia".

Como sabemos, desde el inicial "Juan Ortiz y su poesía", publicado en Paraná en 1933, hasta el último "Juan L. Ortiz", en la *Enciclopedia de la literatura argentina*, preparada por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, del año 1970, Carlos Mastronardi fue uno de los difusores más importantes y perseverantes de la poesía de Juan L. Ortiz, al punto tal que la publicación de *El agua y la noche*, como lo recordó insistentemente el mismo Ortiz, fue producto de la "inducción y diligencia" del propio Mastronardi quien, además, "influyó en mi desarrollo espiritual (...) y me hacía don de sus más delicadas experiencias poéticas", según lo recuerda Ortiz en 1937¹⁵. Es decir que

¹³ "En su amplitud, escribe D.G.Helder, el concepto de elegía incluso puede prescindir del tono nostálgico: la poesía, para Ortiz, 'aun en sus apelaciones a una (nueva, futura) comunión, respecto de la cual no abriga dudas, tiene bastante de elegía. Una elegía combatiente a veces porque también es justicia". D.G.Helder, "Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave", y también Ortiz, Juan L. "El paisaje en los últimos poetas entrerrianos", ambos en Ortiz, Juan L. *Obras Completas*, p.141 y p. 1072-1085

¹⁴ Mastronardi, Carlos, *Cuadernos de vivir y pensar (1930-1970)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1984

¹⁵ Es notable que en sus únicas tres breves notas autobiográficas, Ortiz recuerde a Carlos Mastronardi. En la primera, del año 1937: "Influyó también en mi desarrollo espiritual mi amistad con Mastronardi, quien me hacía gentilmente don de sus más delicadas experiencias poéticas, cerca y sobre el 'eau nonchalante', y a quien débese culpar la publicación de *El agua y la noche*, no sin la activa complicidad, es cierto, de César Tiempo." En la segunda, se presenta: "Nací como Mastronardi y Villanueva en Gualeguay...". En la última, de 1973: "Desde 1942 vivo en Paraná, reo de delitos en que hube de reincidir, aunque inocente en cierto modo del que inició la serie bajo la inducción y diligencia de Carlos

Mastronardi no estuvo sólo en la base editorial de la obra ortiziana, como promotor de la publicación de su primer libro, sino en la base estética, poética, por lo menos de los dos primeros libros de Ortiz. Siendo cinco años más joven, Mastronardi sin embargo había publicado ya dos libros -*Tierra amanecida*, en 1926 y *Tratado de la pena*, en 1930- antes de que Ortiz se decidiera a publicar no ya su primer libro, sino algún poema en algún diario paranaense, y en esa extensísima etapa de formación, en buena hipótesis podemos pensar que el modo excéntrico en que Mastronardi se insertó en el movimiento vanguardista, cediendo y sin ceder sus posiciones simbolistas, debe haber alentado a Ortiz quien, de este modo, se volvió por un tiempo beneficiario de las "experiencias poéticas" de aquél. Luego, el proceso parece haber seguido el camino que Harold Bloom en *La angustia de las influencias* designó bajo el nombre de *clinamen*:

Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema¹⁶

En el año 1953, Ortiz escribe su poema "Gualeguay", que va a ser publicado al año siguiente, en *La brisa profunda*. Para esa misma época, Mastronardi está corrigiendo, otra vez, su "Luz de provincia", cincelandó, otra vez, sus versos alejandrinos, mientras Ortiz da forma a ese poema fundamental de su programa que recoge, por un lado, como si fuese una red, varias de las preocupaciones centrales de su poética desarrolladas hasta ese momento en sus

libros anteriores, y precipita, por otro, lo que finalmente va a ser considerado como lo suyo propio. Es cierto que en ese poema se recuerda a Mastronardi de un modo verdaderamente agradecido y conmovedor, agradecimiento y conmoción que abonan la hipótesis elaborada más arriba: pero también es cierto que en las resoluciones formales de "Gualeguay" Ortiz se desvía para siempre del modelo anterior, en el mismo momento en que Mastronardi seguía - para siempre también- macerando su luz de por él todas las voces nuevas de Francia y el canto de los cinco continentes, / en su trasiego íntimo y bondadosamente paciente, entre mate y cigarrillo... / Por él, ah, el primer Supervielle y las primeras maniobras para hacerme ir a otros. / Y por él, y por César, y por Policho, al cabo, los menos malos hilvanos en la primera luz..." en *Obra Completa*, cit, p.467-468.

Mastronardi y la complicidad consecuente de César Tiempo y C.Córdoba Iturburu." "Notas autobiográficas" en *Obra Completa*, cit, p.1102-1103

¹⁶ Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991, p.22-23

VERBOS DE SUFIJACIÓN HOMOGÉNEA EN ESPAÑOL

Ángela Lucía Di Tullio
Universidad Nacional del Comahue

0. INTRODUCCIÓN

En español son relativamente escasos los verbos derivados por sufijación homogénea es decir, derivados de bases verbales¹, como los siguientes: *gim-ot-e-ar*, *parl-ot-e-ar*, *bail-ot-e-ar*, *freg-ot-e-ar*, *lav-ot-e-ar*, *charl-ot-e-ar*, *revol-ot-e-ar*, *pis-ot-e-ar*, *golp-et-e-ar*, *toqu-*

et-e-ar, *lamb-et-e-ar*, *hurgu-et-e-ar*, *corr-et-e-ar*, *llor-iqu-e-ar*, *bes-uqu-e-ar*, *tembl-equ-e-ar*, *beb-orr-ot-e-ar*, *pint-arr-aj-e-ar*, *chup-err-et-e-ar*, *lo-isqu-e-ar*, *com-isqu-e-ar*, *lamb-isqu-e-ar*, *cort-aj-e-ar*, entre otros. En todos ellos la base va seguida por al menos de dos sufijos derivativos²: el primero cuenta con una

¹ J. Alcina Franch y J.M. Bleuca (1975) sostienen que tales verbos son denominales: "Formalmente aparece el morfema *-ea-* en muchos de ellos (verbos frecuentativos e iterativos). Así se forman sobre sustantivos verbos como *picotear*, *bailotear*, *castañetear*, *corretear*, *canturrear*, etc" (p.785). Si bien es posible acordar con el origen nominal de *castañetear* e incluso podría admitirse el de *picotear* (a partir de *pico* y no de *picar*, cf. nota 2), en la mayor parte de los casos resulta evidente que derivan de verbos. ¿De qué sustantivo derivarían, por ejemplo, *corretear*, *gimotear* o *toquetear*? Salvo la opinión de estos gramáticos, hay consenso en la bibliografía en considerar que se trata mayoritariamente de derivados deverbales.

² El primero de los sufijos ha recibido en la bibliografía el tratamiento de infijo o de interfijo. Disentimos con ambas adscripciones. No se trata de un infijo porque no se halla inserto en la base léxica, como lo demuestra el hecho de que cualquiera sea la conjugación a la que pertenece el verbo el segundo sufijo será *-ea*. Para dar cuenta de las posibles modificaciones que alternan la raíz, resulta preferible, por lo tanto, considerar que el verbo sufre un ajuste fonológico, perdiendo su vocal temática al añadirsele el sufijo -entre otras posibles modificaciones como el cambio vocálico en *gimotear*. En cuanto a su estatuto de interfijo -noción, por otra parte, acertadamente discutida por Fernando Lázaro Carreter-, si nos atenemos a las condiciones planteadas por Y. Malkiel, deberían carecer de significado, cosa que no ocurre en nuestro caso.

abundante alomorfia, coincidente, como veremos, con la de los sufijos apreciativos nominales; el segundo, *-e-(a)* aporta un valor aspectual iterativo.

La necesidad de distinguir estos sufijos surge de la existencia de verbos que sólo contienen uno de ellos:

a. sólo el primero aparece en: *apretujar, dormirar, atiborrar, achicharrar*.

b. son más numerosos, en cambio, los que sólo cuentan con el segundo, muchos de los cuales no corresponden a los que aquí estudiamos ya que son formados por derivación heterogénea: *hociquear, curiosear, callejear, taconear*³.

Un número más restringido, que presentan los mismos sufijos, parecen derivar de bases nominales, aunque para casi todos ellos existe también una base verbal posible: *clavetear* (clavo / clavar), *tirotear* (tiro / tirar), *palmotear* (palma / palmear), *chupetear*⁴ (chupete / chupar), *picotear* (pico / picar) *mordisquear* (mordisco / morder), *forcejear* (fuerza / forzar), *manotear* (mano / manear).

³ Adviértase que, aunque los dos últimos contienen un sufijo apreciativo, éste forma parte de la base nominal de la que derivan: *calleja, tacón*.

⁴ No siempre resulta fácil determinar si un verbo complejo de los aquí tratados deriva de un verbo o de un sustantivo o adjetivo. Ocurre a menudo que ambas posibilidades son plausibles: por ejemplo, en *chupetear*, existen tanto un verbo *chupar* como un sustantivo *chupete*, así como en *picotear*, mencionado en la nota 1. Situación similar se da en *chismorrear*, sólo que aquí el dilema se plantea entre un verbo *chismear* (cuya variante rioplatense es *chusmear*) y el adjetivo *chismoso*. Por otra parte, algunos de los verbos estudiados como *lambetear* o *parlotear*, carecen en la lengua actual de una base léxica usada como palabra independiente. M. Moliner define al segundo como "despectivo de hablar", por lo que habría que considerarlo un caso de suplección léxica.

El propósito de este trabajo es analizar la estructura morfológica, algunas de las características semánticas y un comportamiento sintáctico típico de estos verbos: su capacidad para aparecer en una construcción sometida a severas restricciones léxicas, el infinitivo nominal.

1. LA ESTRUCTURA MORFOLÓGICA

1.a. El sufijo apreciativo

En los escasos estudios dedicados al tema en la gramática del español hay coincidencia en tratar estos verbos como "derivados homogéneos apreciativos"⁵ (Jesús Pena), "verbos aminorativos" (Juan Miguel Monterrubio Prieto, 1990), verbos con sufijos apreciativos (Lang, 1992; Gracia-Turon, 1996).

Como se sabe, la sufijación apreciativa se halla a mitad de camino entre la flexión y la derivación. Comparte con la flexión su productividad (sobre todo, cuando modifica a bases nominales) y el hecho de no alterar la categoría de la base ni sus rasgos morfosintácticos. Sin embargo, como no transmite información sintáctica que resulte pertinente para la formulación de las reglas concernientes a las relaciones entre las palabras, corresponde a la sufijación derivativa.

El primero de los sufijos reconocidos en nuestros verbos coincide con los afijos apreciativos en:

⁵ Señala Pena: "Salvo en el caso de *-ot-*, que puede aumentar o aminorar, los demás sufijos que operan en la derivación verbal son diminutivo-despectivos, no aumentativos" (p.273)

a. su identidad formal con los alomorfos de la sufijación apreciativa, sobre todo despectiva:

- *Vte(ar)* -la más frecuente-: los mismos sufijos que hallamos en derivados nominales y adjetivos como *cas-et-a*, *bes-ot-e*, *vej-et-e*, *regord-et-e*, aparecen también en verbos: *toquetear*, *juguetear*, *gimotear*, *hurguetear*, *pisotear*, *picotear*, *tirotear*, *clavetear*, *golpetear*, *palmotear*, *lambetear*, *bailotear*, *corretear*

- *Vke(ar)*: del mismo modo que sustantivos y adjetivos pueden ser modificados por *-ico* (diminutivos: *ratico*, *pequeñico*) y *-uco* (despectivos: *mujeruca*), también los verbos admiten estos sufijos como en *lloriquear*, *temblequear*, *gemiquear*, *besuquear*

- *Vje(ar)*: así como se forman derivados apreciativos (diminutivos o peyorativos) como *diablejo*, *pequeñejo*, se forman también verbos como *forcejear*, *borrajear*, *sobajear*

- *Vske(ar)*: este sufijo es compartido tanto por bases nominales (*peñasco*, *pardusco*) como por verbos (*olisquear*, *mordisquear*).

- *Vrre(ar)*: *canturrear*, *chismorrear*, *andurrear*

b. Asimismo, del mismo modo que dos o más sufijos apreciativos pueden modificar a una base nominal (*piececico*, *chiquititito*), algunos verbos combinan dos sufijos del primer componente: *pint-arr-aj-e-ar*, *beb-orr-ot-e-ar*.

c. La sufijación apreciativa es homocategorial: conserva la categoría de la base, así como también otros rasgos morfosintácticos (rasgos inherentes, rasgos de selección categorial y semántica).

d. Más dificultoso resulta establecer la similitud entre la sufijación apreciativa nominal y la verbal en cuanto al significado. Con bases nominales, el sufijo aporta información cuantitativa (gradación intensificadora: intensiva o atenuativa) así como un componente de naturaleza modal que expresa la actitud afectiva del hablante. Con los verbos, en cambio, el sufijo indica que la acción denotada por la base se realiza de un modo torpe o inadecuado. Así, en las entradas del *Diccionario del uso del español* de María Moliner aparecen precisiones, que se indican en negritas, como las siguientes:

parlotear: hablar mucho, *sin sustancia*

gimotear: forma despectiva de *gemir*, hacerlo *sin causa o de una manera ridícula, sin llegar a llorar completamente*

pintarrajear: dibujar o pintar *de cualquier manera, sin hacer nada útil o de valor*

besuquear: besar *con pesadez o impertinencia*

bailotear: bailar *sin formalidad*

lavotear: lavar *aprisa, mucho y mal*

toquetear: tocar una cosa reiteradamente *con pesadez*. Tocar *sin formalidad* un instrumento músico

fregotear: fregar algo *deprisa y a la ligera*

Como se advierte, en todos los casos existe un componente de manera que corresponde al sufijo "peyorativo" en las formaciones nominales. Dado que, tratándose de verbos, este componente indica que la manera en que se realiza se aparta de la considerada como prototípica, denominaremos a estos sufijos

"alterativos", como propone Sergio Scalise (1995)⁶.

Un significado similar se registra en los sufijos que modifican a un grupo de adjetivos que denotan colores: *pardusco*, *blanquecino*, *amarillento*, *verdoso*, *rojizo*, *grisáceo*, *azulado*.⁷ También aquí el sufijo indica que no se trata de un miembro focal de la clase sino de uno más o menos marginal, en un grado no determinado (por lo que puede ser parafraseado mediante atenuativos como *casi*, *tirando a*).

La función del primer sufijo de nuestros verbos es, entonces, la de indicar que la acción no corresponde a lo que el estándar respectivo define como típico para la acción considerada sino a un valor periférico; de allí el significado despectivo reconocido por los gramáticos.

En su sugestivo examen de las pautas de lexicalización que en las lenguas realizan los

⁶ Scalise define así a los sufijos alterativos: "Suffissi alterativi sono spesso considerati quelli che si trovano nei verbi, con valore frequentativo. Formalmente, si tratta degli stessi suffissi che si trovano aggiunti ai nomi (507). También Rohlf's se refiere en "Altri modi di esprimere l'aspetto verbale" a esas formaciones: "Questa funzione (di esprimere l'aspetto verbale) può essere assunta in italiano da tualuni suffissi: *-acchiare*, *-ucchiare*, *-ellare* e *-eggiare* (it. meridionale *-iare*) che possono assumere funzione frequentativa, cfr. *sputacchiare*, "sputtare spesso", *saltellare* "fare piccole e frequenti salti", *lampeggiare* (calabrés *lampiare*) "ballenare spesso", *baciucchiare* "dare baci piccoli e frequenti". Como se advierte, estos verbos italianos coinciden con los que aquí analizamos.

⁷ Pena realiza un fino análisis de estas formaciones: "Si se recurre a la gradación del adjetivo con cuantificadores y se establecen los dos límites extremos de la gradación: infralativo (*muy poco amarillo*) / superlativo (*muy amarillo*), se ve que *amarillento*, *azulado*, *bermejizo*, *blancuzco*, etc., expresan un grado similar al infralativo, pero no lo alcanzan; en este sentido, son parafraseables por el adjetivo base combinado con el cuantificador *casi*. *amarillento* = "casi amarillo" (p.245).

componentes semánticos, Leonard Talmy (1985) establece que son tres tipos de unidades formales las encargadas de tal función: las raíces léxicas, los satélites (partículas o formantes morfológicos que modifican las bases) o los sufijos flexionales. Pues bien, en las lenguas romances, que poseen un sistema de afijación apreciativa sumamente productivo, el significado "alterativo" se realiza mediante los morfemas derivativos que hemos reconocido. Así en italiano, francés o catalán hallamos verbos derivados similares: *canticchiare*, *parlottare*, *saltellare* / *chantonner*, *dansotter*, *baisoter*, *pleurnicher* / *ploriquejar*, *plovisquejar*, *tremololejar*. En cambio, en otras lenguas como el inglés este tipo de modificación se realiza o bien apelando a recursos sintácticos (como adjuntos adverbiales: *clumsily*, *repeatedly*) o, más a menudo, a bases léxicas que contienen ese componente (*hum*, *rove*, *sniff*).

Lo que acertadamente se destaca en los estudios que defienden el carácter apreciativo de estos derivados es que la sufijación apreciativa verbal se diferencia de la nominal por su escaso grado de productividad. En tanto que la nominal es totalmente productiva y regular (el significado del conjunto se deriva transparentemente del de los constituyentes), en los verbos, en cambio, ni el proceso morfológico es productivo ni el resultado es totalmente transparente. En este sentido, se comportarían de modo similar a los derivados apreciativos ya lexicalizados.⁸

⁸ En efecto, Félix Monge (1962), al comparar el sistema de aminoración del francés con el español, demostró que, mientras que el del español era totalmente productivo, los resultados franceses estaban fuertemente lexicalizados. Reconoce así que no existe una equivalencia entre un diminutivo español y la palabra compleja correspondiente del francés sino que en ésta había que suponer la interpretación "espece de", componente que también ocurre en los diminutivos

En conclusión, hemos aislado un primer componente morfológico con un significado peculiar: si bien concierne a la manera (componente semántico "manner" de Talmy), añade una valoración negativa al respecto (componente semántico "attitude), por lo que afecta a la categorización de la acción (componente semántico "hedging"⁹, en tanto ubica la acción en el margen de la norma que define una determinada categoría).

1.b.El sufijo aspectual

Nos referiremos ahora al segundo sufijo, que establece distinciones aspectuales que, por lo general, tienen una realización propia en el plano morfológico. Aludimos al aspecto entendido como "modalidad de la acción" o *Aktionsart*, que concierne a la pauta de la distribución interna de la acción a través del tiempo. Nuestro segundo sufijo *e(a)*, en efecto, está especializado en la expresión de nociones relativas a la *Aktionsart* como lo son la habitualidad y la iteratividad¹⁰. Ambas nociones suponen una cuantificación de eventos: aquí la cantidad corresponde a la repetición de un evento en un cierto intervalo. La diferencia entre ambas nociones estriba en que en tanto que para que una acción sea habitual debe considerarse un intervalo extenso en que el evento se repite de modo discontinuo, la iteratividad supone la reiteración en un intervalo continuo.

lexicalizados españoles (*manecilla, mujerzuela, zapatilla, bolsillo*).

⁹ Entre las categorías semánticas enumeradas por Talmy corresponde, tal como aquí la entendemos, a la que denomina *hedging*: "Among other functions, hedges qualify the categoriality of a linguistic element's referent. They are mostly indicated around verbs by adverbs or special expressions, like those in *He sort of danced / He danced after a fashion*" (p.130)

¹⁰ Cf. Jesús Pena (1993) "La formación de verbos en español: la sufijación verbal" y Antonio Rifón (1994) "La habitualidad e iteratividad en la derivación verbal española".

El segundo sufijo de nuestros verbos tiene un valor iterativo¹¹. Este sufijo es el responsable del significado aspectual¹², como lo demuestra el hecho de que verbos que sólo contienen el primero no implican repetición. Así, aun cuando la acepción de *dormitar* permitiría atribuirle un dudoso valor iterativo - "dormir con sueño poco profundo que se interrumpe y se reanuda con facilidad"-, carecen claramente de éste verbos como *apretujar*, "apretar algo estropeándolo" o *atiborrar* (derivado de *atibar*) "llenar un recipiente con cualquier cosa apretándola mucho; hartar".

2. CARACTERÍSTICAS SEMÁNTICAS

Lo que intentaremos aquí examinar son los alcances de la formación: ¿cuáles son las formas no existentes pero posibles y cuáles, en cambio, las imposibles¹³? Para responder a esta pregunta crucial a la hora de circunscribir las características semánticas de la clase, debemos observar qué tipo de verbos son los que presentan el incremento morfológico.

Si los analizamos a partir de la distinción aspectual de verbos propuesta por Vendler (1967) y ampliada por Dowty (1979), advertiremos que en todos los casos se trata de

¹¹ Se trata de verbos a los que L. Talmy denomina "multiplexos" porque la acción se realiza reiteradamente en una misma situación.

¹² Conviene establecer algunas puntualizaciones. Si bien en ausencia del sufijo no hallamos el valor iterativo, su mera presencia no lo asegura. Así ocurre, por ejemplo, con *pintarrajar*, cuyo significado ("dibujar o pintar de cualquier manera, sin hacer nada útil o de valor" *Diccionario del uso del español*) se restringe a la modificación propia del sufijo alterativo.

¹³ Distinción que no siempre se tiene debidamente en cuenta, como se advierte en el siguiente pasaje de Monterrubio: "Si...los diminutivos españoles disfrutan de la libertad del empleo eventual, los verbales en concreto carecen de tal posibilidad, pues son imposibles usos coyunturales del tipo **amotear* o **escribórrear*, por ejemplo" (p.89).

verbos de actividad. Son éstos verbos inergativos (*gemir, llorar, correr, temblar, charlar, bailar, volar...*) o transitivos de objeto omisible (*besar, lavar, beber, pintar...*). En cambio, no admiten esta sufijación los predicados de estado¹⁴ ni los télicos: logros (*achievements*) o realizaciones (*accomplishments*). Intentaremos explicar a qué se debe esta exclusión particularmente significativa. Conviene, pues, revisar las características de los verbos de actividad para ver si se cumplen efectivamente en las formas derivadas:

a. Como las formas simples, satisfacen las pruebas de no estatividad: en efecto, son posibles en la forma progresiva (*Marcela está gimoteando desde la mañana*), admiten el imperativo (aunque negativo, *No gimotees*, ya que la valoración que contienen los hace poco adecuados pragmáticamente para una orden positiva, en un sentido no irónico: *??Gimotea más fuerte*) y pueden ser modificados por adverbios agentivos (*Marcela gimotea deliberadamente*)¹⁵.

b. Al no estar delimitados temporalmente, admiten adjuntos temporales durativos: *Tomás canturreó toda la tarde*. Rechazan, en cambio, los temporales que indican un límite: **Tomás canturreó en una hora*.

¹⁴ En relación con la nota anterior, esto haría imposible la formación de un verbo derivado a partir de *amar* pero no, en cambio, de *escribir*. Téngase en cuenta, por otra parte, que los verbos de estado no pueden ser modificados por adjuntos de manera que son los que reciben el contenido alterativo, por lo que "el uso coyuntural" de *amotear* está excluido por condiciones léxicas y gramaticales, cosa que no ocurre con *escriborrear*, formación posible aunque por el momento inexistente.

¹⁵ En el mismo sentido, pueden ser complementos de *dejar* pero no de *terminar*: *Magdalena dejó de gimotear cuando se dio cuenta de que nadie la escuchaba pero *Magdalena terminó de gimotear...*

c. Se combinan, en gerundio, con los auxiliares *ir* y *andar* para formar una perífrasis continua. Esta construcción está sometida a una serie de restricciones aspectuales que circunscriben severamente el grupo de verbos admisibles. Compárense a este respecto los resultados entre los verbos simples y los derivados:

(1) a. Las compradoras andaban tocando las telas.

b. Las compradoras andaban toqueteando las telas.

(2) a. Los estudiantes andaban besando a las chicas.

b. Los estudiantes andaban besuqueando a las chicas.

Asimismo, pueden ser reduplicados léxicamente:

(3) a. María toqueteaba y toqueteaba las telas.

b. El pájaro revoloteaba y revoloteaba alrededor de la flor.

d. Las pruebas precedentes nos han permitido reconocer que estos verbos denotan

actividades, es decir que son atélicos: carecen de un punto final que sea la culminación del proceso. Como tales, es posible prever que rechazarán todo tipo de dependencia que suponga una meta (4), un cambio en el objeto (afectado (5) o efectuado (6)) o un predicativo objetivo resultativo (7), aun cuando la forma de base la admita. Son sugerentes en este sentido los siguientes contrastes:

(4) a. Victoria corrió hasta la estación.

b. *Victoria correteó hasta la estación.

(5) a. Patricia pintó (de) azul su cuarto.

b. *Patricia pintarrajeó azul su cuarto.

(6) a. Dolores pintó un cuadro.

b. *Dolores pintarrajeó un cuadro.

(7) a. La mucama lavó las cortinas bien blancas.

b. *La mucama lavoteó las cortinas bien blancas.

Como se advierte, si bien algunos de los verbos simples admiten la recategorización de actividad a realización, los derivados sólo pueden ser actividades, es decir, predicados atélicos.

e. Las actividades son invariablemente agentivas. El sujeto tendrá siempre el papel temático de agente. Es interesante notar que, mientras que los verbos simples, admiten a veces interpretaciones no agentivas, los derivados las rechazan:

- (8) a. Juan olió / olisqueó el queso.
- b. Ese queso huele mal.
- c. *Ese queso olisquea mal.
- (9) a. María tocó / toqueteó la tela.
- b. El barco toca la orilla.
- c. *El barco toquetea la orilla.

Si bien son varios los factores involucrados en la agramaticalidad de (8c) y (9c), el más relevante resulta el papel temático del sujeto.

f. En el español rioplatense, particularmente en la lengua hablada de los adolescentes, se registra una construcción ponderativa que sólo es admisible con los verbos de actividad: *se caminó todo* que significa "caminó muchísimo"¹⁶. Como es de prever, todos nuestros verbos la permiten, aun cuando resulte pleonástica ya que se acumulan dos componentes cuantitativos, uno de índole morfológica (el sufijo alterativo) y otro, sintáctica (*se...todo*).

- (10) a. Luis no se quedó en su asiento durante la fiesta. Se bailoteó todo.
- b. En la sedería Mónica se toqueteó todo.
- c. En Brasil hay un loco que se besuquea todo.

¹⁶ Cf. J. Masullo y A. Di Tullio (1996)

Como vemos, la presencia del sufijo alterativo no modifica la índole aspectual del verbo base ni su estructura argumental. En todos los casos requiere que sea interpretado como una actividad, es decir, como una acción no télica (no delimitada) llevada a cabo por un agente. Desde la perspectiva de la semántica léxica, por lo tanto, también el sufijo es homocategorial ya que conserva la adscripción léxica semántica de la base. La exclusión de las bases que denotan estados se debe a que éstos no pueden recibir adverbios de manera. En cuanto a las realizaciones y logros, la explicación deberá tener en cuenta el segundo sufijo: el carácter iterativo o frecuentativo es incompatible por naturaleza con la telicidad de tales predicados. Tal duplicidad corrobora nuestro análisis ya que a cada uno de los sufijos le concierne una particular contribución y, simultáneamente, restricciones propias.

La clasificación aspectual de los predicados es de naturaleza léxica: la adscripción de una raíz verbal a una clase es totalmente inmotivada. En el caso de nuestros verbos hay un principio de motivación, ya que la pertenencia a la clase de las actividades del verbo derivado obedece a la del verbo base puesto que la adición del sufijo, como hemos visto, no la cambia.

3. COMPORTAMIENTO SINTÁCTICO: LAS CONSTRUCCIONES DE INFINITIVO

NOMINAL

Particularmente interesante en relación con el análisis efectuado resulta el comportamiento de estos verbos en la construcción de infinitivo nominal que se ilustra a continuación:

- (11) a. Nunca olvidaré el canturrear de las mujeres.
- b. Me desesperaba el gimotear de los niños

c. Me causaba gracia el parlotear de los jóvenes.

d. Querían imitar el besuquear de los enamorados.

e. ¿Cómo describir el hurguetear de las harpias?

A diferencia de los infinitivos de naturaleza verbal, éstos se caracterizan por admitir las dependencias propias del sustantivo y rechazar las del verbo¹⁷. Así, no puede incluirse un objeto directo, un sujeto nominativo; ni siquiera los circunstanciales. En cambio, exigen la presencia de un determinante, de un sujeto en genitivo -o, alternativamente, de un posesivo átono- y muy frecuentemente van modificados por adjetivos¹⁸:

(12) a. el aullar del viento

b. el anhelante rugir de los leones

c. el dulce murmurar deste ruydo (en Lapesa, 1983)

d. el sonar de los truenos (en 88. Hernanz, p. 471)

e. el andar cansino del maestro (ejemplo de I. Bosque)

f. su mirar sereno (I.B.)

g. su escribir pausado (I.B.)

Se ha destacado que todas ellas admiten una interpretación de manera. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones que hacen posible esta lectura? ¹⁹.

¹⁷ Cf. V. Demonte (1977), pp. 164-169, M. L. Hernanz (1981), 5.2, I. Bosque (1991), cap.7, Soledad Varela (1990) cap.7

¹⁸ Así lo subraya Rafael Lapesa (1985): "El epíteto es abundantísimo en las construcciones nominales de infinitivo con sujeto indicado mediante *de* + sustantivo ("el dulce lamentar de dos pastores", "el palpitar suave de la mano amiga")" (p.370).

¹⁹ María Luisa Hernanz (1982) propone, en un trabajo realizado en el marco transformacional, que tal interpretación proviene de un núcleo nominal "modo, manera", que se borra mediante una transformación. Demonte (1977) desestima la propuesta transformacionalista, aunque concuerda en atribuir a la

Si observamos los ejemplos dados hasta aquí veremos que en ellos aparecen verbos inergativos o transitivos que admiten la delección del objeto. Una primera hipótesis apunta, pues, a la transitividad del verbo: dado que estos infinitivos no legitiman la presencia de un objeto directo, son rechazados los verbos que no pueden prescindir de su objeto. Así pueden explicarse contrastes como los siguientes:

(13) a.*el abrir / usar / conseguir / dilucidar/ forzar/ buscar / captar de Agustina

b. el fumar / escribir / comer / beber / cantar de Agustina

c. el fumar nervioso/ el comer lento / el cantar desafinado de Agustina

Como vemos, la gramaticalidad de los ejemplos anteriores depende de dos factores:

- el tipo de verbo, tanto en su carácter estrictamente gramatical (son verbos que no requieren la presencia del objeto) como por su pertenencia a una clase léxica especial (los predicados de actividad)

- el modificador adjetivo. Su selección también está severamente restringida ya que sólo son admisibles los adjetivos que indican la

construcción la interpretación de manera. Esta autora es la única que advierte que la construcción está sometida a severas restricciones de naturaleza léxica: "Las construcciones que acabamos de ver son de generación restringida en el sentido de que sólo algunos verbos pueden aparecer en estas nominalizaciones. No puede decirse, por ejemplo, *el afirmar de María, el abrir de José*, etc. No hay por el contrario ninguna limitación en cuanto al tipo de verbo que puede aparecer en las demás estructuras con infinitivo" (p.168). Olga Fullana (1995), refiriéndose al catalán, en el que la interpretación de manera es la única posible en los infinitivos nominales, coincide con Hernanz en suponer la existencia de un núcleo nominal; subraya que la lectura de manera se ve favorecida por la presencia de complemento (poseedor y un argumento proposicional) y de ciertos tipos de adjetivos, así como de las características del verbo matriz.

manera en que se realiza la acción: *agitado, pausado, sereno, nervioso, vehemente, violento, dulce...*²⁰ pero no, por ejemplo, adjetivos descriptivos de entidades como *alto, rubio, blanco, joven, bonito...*

Sin embargo, no basta el requisito de que los verbos sean (o funcionen como) intransitivos, como muestran los siguientes ejemplos:

- (14) a. *el llegar fatigado de María
 b. *el venir apresurado de Victoria
 c. *el morir pobre de Hipólito

Ni el hecho de que sean intransitivos ni la presencia del adjetivo excluye la agramaticalidad de los ejemplos de (14), que se explica por tratarse de verbos inacusativos télicos.

Por otra parte, cabe observar que, mientras resulta necesaria la presencia del adjetivo en (13c), no lo es en otros casos: de hecho, ninguno de los ejemplos de (11) y sólo algunos de (12) están modificados por adjetivos y, sin embargo, resultan perfectamente gramaticales. ¿A qué se debe esta diferencia? Advértase que, a diferencia de los verbos objeto de nuestro estudio, los de (13) no contienen el componente de manera. Aun cuando los verbos de (13b) reúnen las condiciones gramaticales y aspectuales necesarias, las construcciones resultantes no son satisfactorias porque carecen del componente de manera; por ello requieren la modificación de un adjetivo con las características indicadas (lo mismo que en (12 e, f, g)).

Hemos identificado, entonces, un factor que aparentemente resulta relevante para entender las severas restricciones a las que está

²⁰ Correspondientes a adverbios en *-mente* o a adverbios adjetivales: *Agustina fuma nerviosamente, Agustina canta desafinado*. Son en todos los casos predicados *stage level* o episódicos.

sometida esta construcción de infinitivo. Si nuestra hipótesis es correcta, debería preverse un contraste de gramaticalidad en grupos de verbos que se oponen según incorporen o no la manera, como los verbos de decir o los de movimiento. En efecto, entre los verbos de decir, se diferencian tres grupos: el verbo neutro, un grupo que incorpora el acto de habla que se lleva a cabo y un tercero que incluye el componente de manera²¹. Veamos cómo funciona cada uno en la construcción de infinitivo nominal:

- (15) a. *el decir de las mujeres
 b. *el anunciar/ prometer/ insultar / afirmar / denunciar de las mujeres
 c. el tartamudear / susurrar / murmurar / graznar / recitar / tararear/ tronar / salmodiar / pontificar de las mujeres

El contraste corrobora nuestra hipótesis: sólo son gramaticales las construcciones con verbos de manera de decir, que contienen incorporado el componente de manera, mientras que los resultados son agramaticales con el verbo neutro (a) y con los de actos de habla (b). Aparentes contraejemplos a nuestra hipótesis resultarían construcciones como *el obsesivo anunciar catástrofes de Pedro, el reiterado prometer imposibles de Diego, el continuo afirmar mentiras de Pablo*, todas ellas bien formadas. Advértase, sin embargo, que la interpretación deja de ser modal: designan acciones habituales de un individuo que se predicán como propiedades definitorias suyas, como lo demuestran los adjetivos que en ellas aparecen²². La índole verbal del infinitivo queda manifiesta por la presencia de los objetos directos.

También el área de los verbos de movimiento permite comprobar un comportamiento similar:

²¹ Cf. Concepción Maldonado (1991)

²² Cf. capítulo 7 de Ignacio Bosque (1991).

(16) a. *el ir²³ / andar / venir / subir / bajar / salir / entrar / cruzar de los muchachos

b. el correr/ trotar / saltar / nadar / flotar/ trepar / gatear / reptar / zigzaguear / cabalgar de los muchachos

Los verbos de movimiento "neutros" o que sólo incorporan ruta (*path*) no resultan aptos para la construcción. Sí, en cambio, lo son los que incorporan la manera.

Asimismo, es evidente también el componente de manera en otro grupo de verbos que frecuentemente ocurren en esta construcción: son los verbos que denotan el tipo de sonido producido²⁴, como algunos de los ejemplificados en (12): *auallar, rugir, sonar* y otros como *ladrar, maullar, mugir, rechinar, repicar, crujir*. La mayoría de estos verbos se forman a partir de una base onomatopéyica, factor que los relaciona con algunos de los verbos de nuestro corpus: *chacolotear, chapotear, chisporrotear, gargajear, traquetear, zangolotear*.

Ahora estamos en condiciones de entender por qué nuestros verbos son particularmente aptos para aparecer en esta tan restringida construcción, como lo demuestra la gramaticalidad de (11) y el hecho de que no exijan la presencia de otros modificadores. Al contener el componente semántico de manera en el formante morfológico, quedan legitimados como núcleos sin requisitos adicionales. Asimismo, puede preverse que si se lexicalizaran derivados con sufijos alterativos a partir de los verbos de (13.b) -como el hipotético *escriborrear*, lo

²³ Si bien ni *ir* ni *venir* pueden aparecer aislados en esta construcción, sí pueden aparecer coordinados: *Me distraía el ir y venir de esos muchachos*. Al coordinarse, se obtienen los dos componentes semánticos que hemos reconocido: el significado frecuentativo y el de manera (se trata, en efecto, de una manera de moverse).

²⁴ Beth Levin (1993) los clasifica como "verbos of Sound Emission"

cual resulta factible dada la categorización gramatical y semántica de los mismos- la presencia del adjetivo ya no resultaría necesaria.

Como vemos, el componente de manera debe explicitarse en alguno de los constituyentes: o bien sintácticamente (mediante un adjetivo), o bien morfológicamente (mediante un formante, de aquí el interés para nosotros) o incluso léxicamente (cuando el verbo incorpora este componente semántico a su raíz). Si esto es así, la mencionada interpretación modal no proviene de un núcleo omitido ni es un mero efecto de sentido sino que responde a condiciones específicas de la construcción. Incluso, como veremos a continuación, este componente semántico puede derivar de una exigencia semántica del verbo matriz.



Demonte y Varela (1995) han destacado que el significado de manera depende del verbo matriz: sólo es posible con los verbos psicológicos y no, en cambio, por ejemplo, con los verbos de percepción, que exigen una lectura eventiva. Sin embargo, en mi opinión, los verbos psicológicos, así como otros como *recordar*, admiten, en principio, la doble interpretación:

(17) a. Me preocupa el toser de Juan (=el que Juan tosa o el modo de toser de Juan)

b. Recordaba el zumbiar de las abejas (= el zumbido de las abejas o el modo de zumbiar de las abejas).

Adviértase, sin embargo, que los verbos que aquí analizamos favorecen la lectura de manera:

(18) a. Me preocupa el gimotear de esos niños. (= ? el que gimoteen o el modo degimotear)

b. Recordaba el parlotear de esas mujeres (= ?su parloteo o el modo de parlotear).

Los que, en cambio, no dan lugar a ningún tipo de ambigüedad ya que sólo admiten la lectura de manera, son verbos como *imitar*, *describir*, *reproducir*. Éstos son verbos que seleccionan necesariamente un componente de manera en sus complementos, aun cuando carezcan de un componente -morfológico, sintáctico o léxico que lo contenga:

(19) a. Juan imitaba el fumar de la profesora.

b. Juan describió meticulosamente el cruzarse de piernas de la profesora.

Hemos intentado demostrar, informalmente, cómo los formantes morfológicos, incluso aquellos aparentemente menos trascendentes, permiten no sólo clasificar a los verbos de acuerdo con su comportamiento gramatical o sus características semánticas, sino también, indirectamente, profundizar²⁵ en

²⁵ P. M. Bertinetti (1991) señala que, a pesar de las restricciones que presenta la "perifrasi continua" (con *andare / venire* + gerundio) con verbos continuativos, una expresión que indique manera pueden resultar aceptables: "Talvolta, anzi, é sufficiente che il significato lessicale del verbo contenga già in sé una qualche indicazione circa la maniera in cui si svolge l'evento, affinché il risultato sia pienamente accettabile. Ciò accade particolarmente con taluni verbi suffissati, che possono indicare reiteratività, ma che hanno spesso como indicazione primaria, e talvolta unica, quella di "maniera"; ovvero con certi verbi particolari, che indicano un modo specifico di compiere una determinata azione. Si veda:

a. ?? Il giovanotto andava cantando una canzone.

construcciones cuyas restricciones resultaban poco claras.



ANAZITI

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCINA FRANCH, J. y J. M. Blecua (1975). *Gramática española*. Barcelona: Ariel, 1989

BERTINETTO, P. M. "Il verbo. Tempo, aspetto e Azione" en Renzi e Salvi. *Grande grammatica italiana di consultazione*. II. Bologna. Il Mulino.

BOSQUE, I. (1991). *Las categorías gramaticales*. Madrid: Síntesis.

DEMONTE, V. (1977). *La subordinación sustantiva*. Madrid: Cátedra.

DEMONTE, V. & S. VARELA. Spanish event Nominal-Infinitives. Manuscrito inédito.

FULLANA, O. (1995). "Why Nominal Infinitives express Manner?" *Catalan Working Papers in Linguistics*, 4/2, 211-227.

GRACIA, L. & L. TURON. (1996). "Appreciative suffixes. First part : Why are they a problem ? (Manuscrito inédito).

HERNANZ, M. L. (1982). *El infinitivo en español*. Bellaterra: Publicaciones de U.A.B.

b. Il giovanotto andava canticchiando una canzone". (p. 139-140).

- LAPESA, R. (1983). "El infinitivo con actualizador en español". *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid : Cátedra, pp.279-299
- LAPESA, R. (1985). "Uso potestativo de actualizador con infinitivo" en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar II*. Madrid: Gredos, pp.317-373
- LEVIN, B. (1993). *English Verb Classes and Alternations*. Chicago: The University Chicago Press
- MALDONADO, C. (1991). *Discurso directo y discurso indirecto*. Madrid: Taurus
- MASULLO, P. J. & Angela DI TULLIO (1996). "La construcción *se...todo* en el cronolecto adolescente del español hablado en Argentina". VI Congreso Nacional de Lingüística, Tucumán.
- MONTEERRUBIO, J. M. Prieto (1990). "La disminución léxica, ¿un concepto exclusivamente nominal?". *Verba*, 17, pp.77-92
- MOLINER, M. . *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos
- PENA, J. (1993). "La formación de verbos en español: la sufijación verbal" en Soledad Varela (ed)
- RENZI, L. et al. *Grande Grammatica italiana di consultazione*. III. Bologna: Il Mulino
- RIFÓN, A. (1994). "La habitualidad e iteratividad en la derivación verbal española". *Verba*, 21, pp. 183-206
- ROHLFS, G. (1969). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Torino: Einaudi
- SCALISE, S. (1995). "La formazione delle parole" en Renzi et al.
- SHOPEN, T. (ed). *Language Typology and Syntactic description*, III. London: Cambridge University Press
- TALMY, L. (1985). "Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms" en Shopen (ed), pp. 57-149
- VARELA, Soledad (1990) *Fundamentos de Morfología* Madrid: Síntesis
- VARELA, Soledad (1993). *La formación de palabras*. Madrid: Taurus Universitaria



LA SOMBRA DE LARRA EN JUAN B. ALBERDI

María Celia Salgado

Universidad Nacional del Comahue



La revista porteña *La Moda* apareció semanalmente desde el 18 de noviembre de 1837 hasta el 21 de abril de 1838: en total, veintitrés “gacetines”, como se llamaba entonces a estos fascículos. Entre sus secciones permanentes figuraban, además de la que daba nombre a la publicación, las de música, poesía, literatura y

costumbres, dirigidas a un público primordialmente femenino. El director responsable -y no es un dato superfluo- era Rafael J. Corvalán, compañero de estudios de Alberdi e hijo del edecán de Rosas. El joven tucumano -por su parte- colaboraba en todas las secciones. En ellas publicó composiciones musicales, comentarios poéticos, estudios literarios, noticias de modas y artículos de

costumbres firmados con el seudónimo de "Figarillo".

Pocos meses antes del nacimiento de *La Moda*, Larra se había suicidado en Madrid. Más allá y más profundamente que la anécdota sentimental, el escritor español había sido víctima de una crisis personal alimentada en el compromiso con que vivía sus ideas. Alberdi tenía noticia del escritor español, pues lo menciona en el *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*, en relación a lo que él llama "la ignorancia española".

Mientras se preparaba la publicación de *La Moda*, apareció en Montevideo una edición uruguaya de los artículos de Larra, hecha por la Imprenta Oriental. La misma librería de Isaac y Mompí, en que Alberdi puso en venta su *Fragmento preliminar*, ofrecía también a su clientela la *Colección de artículos de Larra*. Tal vez allí el futuro Figarillo haya encontrado a su modelo español¹. Pero lo cierto es que Alberdi vuelve a hablar de Larra en el segundo número de *La Moda*, y que su tono no es el mismo que el de la mención anterior. Ya no es Larra "consecuencia" de la ignorancia española, sino "muestra cabal de una literatura socialista y progresista" y su libro "el más gracioso, más instructivo y más bello que la España haya producido de cien años a esta parte"². Y en el anexo musical del número siguiente aparece por primera vez el seudónimo de Figarillo, adoptado por Alberdi a expensas del Figaro español. Luego, los números 3 y 4 de *La Moda* traen sendos artículos de costumbres firmados por Figarillo. Pero en el 5, donde éste expone su programa, con el título de "Mi nombre y mi plan", va también una noticia necrológica del entierro de Larra, ocurrido nueve meses antes, y un fragmento de la poesía leída por Zorrilla en

esa circunstancia. Estos datos son -a lo menos- intrigantes: un radical cambio de opinión del escritor argentino acerca del español (en el mismo año 1837 publica el denuesto y el elogio) y un innecesario retraso en las honras fúnebres periodísticas. Pese a que Alberdi dice que si no se llamase Figarillo no conseguiría ser leído³, la actitud morosa en que anuncia la muerte de Larra, reproduce en realidad la de los mismos madrileños, indiferentes ante la pérdida, remisos en publicar la noticia y fríos en la crónica⁴.

En sus artículos sobre el "Panorama matritense" de Mesonero, había recordado Larra la frecuente solidaridad de la sátira y el costumbrismo, así como la conveniencia de "hermanar" en éste "la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo". Pero no es el propósito de Alberdi escribir artículos de costumbres en los que palpiten observaciones profundas y filosóficas. Las siguientes afirmaciones vertidas en "Mi nombre y mi plan" pudieran leerse como irónicas si no estuviesen refrendadas por la índole y el tratamiento de los temas de que se ocupará Figarillo:

Me llamo Figarillo, [...] porque yo no entro tan en lo hondo de las cosas y de la sociedad como el Cervantes del siglo XIX. Yo no me ocupo sino de frivolidades, de cosas que a nadie van ni vienen, como son las modas, los estilos, los usos, una que otra vez las ideas, las letras, las costumbres, y así, cosas todas de que los espíritus serios no deben hacer caso...

Si dudamos del sentido literal de estas expresiones, nos bastará cotejar artículos que -bajo el mismo título y motivo- salen de la pluma de sendos escritores. Vale como ejemplo el artículo de Larra dedicado al Carnaval de 1833

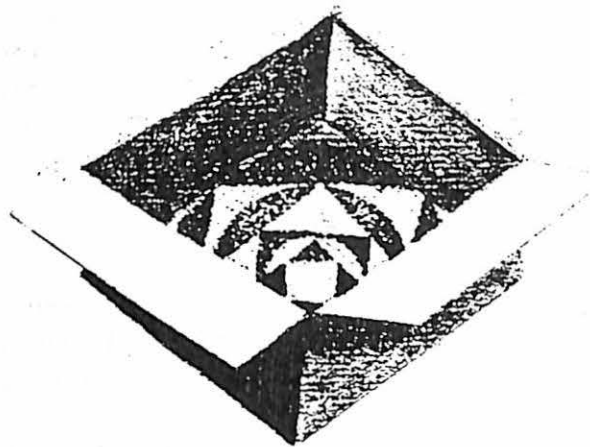
¹ José A. Oría, pról. a Juan Bautista Alberdi, *Ensayos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986, p. XXXIII.

² *La Moda*, n° 2.

³ En "Mi nombre y mi plan", *La Moda*, n° 5.

⁴ Azorín reproduce las crónicas fúnebres de los principales diarios madrileños para llamar la atención en esta ingratitud de los españoles hacia el periodista y el hombre de letras, en *Rivas y Larra*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, p. 120 y ss.

frente al de Alberdi aparecido en *La Moda* el 24 de febrero de 1838. El artículo de Larra apunta a denunciar la confusión, el caos, la subversión de valores, la hipocresía. El título y subtítulo afianzan esa misma idea: "El mundo todo es máscara. Todo el año es carnaval". La tesis ya está enunciada: el mundo todo es eso, un baile de máscaras, una permanente y abigarrada confusión. Ante este pesimismo cósmico, el artículo de Alberdi, "El Carnaval", resulta no sólo fútil sino chabacano. De su futilidad da cuenta el tema al que sirve de soporte la sátira: se zahieren las costumbres heredadas, las fiestas tradicionales, el espíritu del pueblo nada proclive a los cambios.



Alicia Barbak

Dos escritores, dos periodistas, que casi al mismo tiempo escriben "artículos de costumbres", que usan la sátira para denunciar los males que ven en la sociedad que los rodea, que pertenecen a la generación de los "jóvenes" en países cuyas políticas están en manos de veteranos, ambos bajo el referente del Fígaro de Rossini, "factotum della città", viven experiencias políticas que de algún modo aparecen como semejantes.

Pese a que una distribución maniquea presentaría -desde la historiografía actual- algunas correcciones, la lectura de la historia desde la literatura decimonónica, nos da este paralelo: si las luchas internas en España estaban definidas en dos bandos, carlistas y liberales, en las Provincias Unidas del Plata (no tan unidas) la división era entre federales y unitarios. Los carlistas defendían los fueros tradicionales, que en el plano jurídico representaban la legitimación de los derechos regionales, el reconocimiento de la peculiaridad histórica y cultural de los antiguos reinos; los federales, por esta parte, querían salvaguardar los derechos políticos de las provincias, defendiéndose de la primacía que se arrogaba la ciudad puerto. Afirmación de las provincias periféricas en carlistas y federales, frente a unidad hegemónica en los liberales españoles y en los unitarios. Se podría enumerar un conjunto de factores que vinculasen los bandos en pugna en ambos lados del Atlántico: unidad religiosa, versus tolerancia; defensa de la tradición y sus valores, versus un proyecto de cambio; proteccionismo económico, versus libremercaderismo; mirada hacia el interior de las fronteras, en una actitud de defensa del patrimonio cultural, versus un deslumbramiento por el liderazgo extranjero a cuya zaga se quiere conseguir entrar en el ritmo de los tiempos modernos. A estos pares polares podríamos agregar que tanto los federales como los carlistas eran tachados por sendos rivales como hijos de

la barbarie, como producto de una sociedad ociosa, retrógrada, apegada a su tierra y a las tradiciones, enemigos del progreso y de las "nuevas ideas".

Esta simplificación, no obstante, adolece de las fallas de cualquier generalización, ya que un abismo separaba ambas comunidades políticas: en España dos monarcas se disputaban el trono, y ambas facciones defendían la monarquía, constitucional o no, monarquía al fin; en el Plata -en cambio- se trataba de formar una república, un nuevo estado independiente, recién salido de la égida colonial. Mientras en España la región más industrial, cuya salida al Mediterráneo le brindaba las mejores posibilidades de progreso económico, era marginal al poder central, en el Plata Buenos Aires detentaba el poder político y la llave económica del puerto. Por otra parte, la defensa de los fueros tenía una historia de siglos, arrancaba de lo más profundo de la Edad Media, en tanto que nuestras provincias sólo podían ostentar una tradición colonial, pero se habían formado un sentimiento, unos intereses y una mentalidad de patria chica que les daba cohesión. Con respecto a Francia, los españoles aún sentían el agravio sufrido por la invasión napoleónica, y una generación no podía ser suficiente para enfriar el fuego de la resistencia; para nuestros criollos, en cambio, la ciudad luz brillaba con todo su prestigio intelectual, como líder del pensamiento revolucionario.

Larra y Alberdi pertenecían al grupo de los jóvenes románticos liberales, al menos en líneas generales. Pero es evidente que Larra procede del Iluminismo. Su elección inicial de la modalidad satírica lo ubica en la línea de cierta literatura propia del XVIII: fe en la Razón, certeza en el poder de la educación, confianza en la "ilustración" que dotará al pueblo español de espíritu crítico, romperá por sí misma las viejas estructuras y establecerá pautas de progreso. Poseía un profundo respeto por la ciencia y

consideraba el avance tecnológico como uno de los fundamentos de la nueva sociedad. Larra no se hace escritor importando una literatura nueva para los españoles. La génesis de su obra se produce por un desarrollo orgánico de la literatura moderna en la España de su tiempo.

Alberdi, en cambio, se inicia en la literatura periodística después de cerrado el Salón Literario, buscando un medio de expresión que reemplazase a la tribuna del "Salón", cenáculo elegante, círculo de la mundanidad intelectual. Sus ideas son las que la oleada parisina trae al Plata a través de los viajes regulares que hacían algunos hacia la capital francesa. Su vinculación con el XVIII quizás se limite a un prurito de elegancia, de pulcritud en el vestir, cortesía y urbanidad, que conservó toda su vida. Este gusto por las formas -como en Larra- no es superficial; se corresponde con la creencia de que ellas expresan los valores fundamentales de una cultura. Pero sus relaciones con el neoclasicismo son las de un contrincante que proclama el gusto de los jóvenes en oposición a las normas estéticas y lingüísticas de la generación anterior. El prurito de la "novedad" campea en sus escritos con el fervor propio de quien defiende una doctrina.

Larra escribe entre 1828 y 1836, siempre poniendo su pluma al servicio de ideas que le preocupan profundamente. En un escritor de la prensa de opinión, tan coherente consigo mismo, no es extraño encontrar una evolución que manifieste los nuevos planteos surgidos ante situaciones imponderables. Su inteligencia puesta al servicio de una ideología progresista, no podía permanecer estática ante el devenir de los sucesos históricos que se precipitaban. Es así que en un principio defendió los objetivos y fines de la Ilustración. Pero tras la muerte de Fernando VII en 1833, los precipitados acontecimientos políticos modificaron los fundamentos de su pensamiento y de su obra. La

política y estrategias liberales atrajeron la atención de Larra. Entonces deja de lado en sus escritos la cuestión de la educación como instrumento de cambio. Los problemas prioritarios en las nuevas circunstancias fueron para él cómo la forma legislativa y la acción política directa podían afectar la transformación de la sociedad. En el curso de esos mismos años (1833-1836), su actitud hacia la ciencia y la tecnología ya no es de defensa apasionada, tal vez al darse cuenta de su impacto negativo en la sociedad española. A partir de la reseña de *Tanto vales cuanto tienes*, en el verano de 1834, se muestra receloso hacia la obsesión de sus contemporáneos por los números y cantidades, obsesión que veía como aniquiladora del alma humana. En varias ocasiones se refirió a la posibilidad de que el triunfo del conocimiento positivo destruyera toda ilusión y, por tanto, toda esperanza en la sociedad del siglo XIX.

Uno de los factores que contribuyó a la evolución de Larra⁵ fue su percepción creciente de las divisiones y conflictos sociales. Si bien en sus primeros escritos desde *El pobrecito hablador*, señaló la profunda grieta existente entre la élite intelectual y la masa del pueblo español, en posteriores trabajos su concepción del significado y de la naturaleza concreta de esta grieta cambió. Mientras que inicialmente la división se establece entre el educado y el ignorante, hacia la primavera de 1835 las demarcaciones están claramente identificadas con la clase. Por ejemplo, en la tipología de los grupos sociales en conflicto, en "El hombre globo", muestra que las luchas políticas del año precedente le habían revelado los intereses de clase que subyacían en los programas ideológicos. Ya Larra se siente distanciado de las actitudes y aspiraciones de la clase burguesa y la critica en cuanto explotadora de las clases bajas.

⁵ Según Susan Kirkpatrick en *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos, 1977, p. 110-119.

Comienza su desconfianza en que la burguesía pueda llevar a cabo una auténtica revolución democrática. Su concepto de "pueblo" tiende a perder el carácter abstracto propio del XVIII, y algunos de sus artículos sobre costumbres a partir de 1835 toman a las clases bajas como tema.

Cuando en 1836 los ataques de Larra apuntan al Ministro Mendizábal, su crítica se dirige a la apropiación que hace la burguesía del ideario liberal, apropiación que tiene como exclusivo propósito satisfacer los intereses económicos y políticos de un grupo. Las contradicciones en el programa liberal y en sus principios -que para Larra eran la base del cambio positivo- le provocaron la crisis de su etapa final.

Inútil es bucar tales crisis en Alberdi. Su eclecticismo busca siempre la forma de conciliación, aún entre personas e ideas antagónicas. Se adecua a las circunstancias y para ello no vacila en usar del silencio o la adulación. El 13 de abril de 1838, con motivo de las devociones del Viernes Santo -siete meses antes de que se exiliara en Montevideo para unirse al grupo unitario que preparaba el derrocamiento de Rosas- escribió en *La Moda*:

Ayer se han cumplido mil ochocientos cinco años, a que humeó en Jerusalén la sangre que debía fecundar de nuevo los cielos y la tierra. También ayer se han cumplido tres años memorables para nuestra patria, tres años desde el día en que el pueblo de Buenos Aires, acosado de tantos padecimientos inmerecidos, se arrojó, él mismo, en los brazos del hombre poderoso que tan dignamente le ha conducido hasta el día.⁶

Una semana después aparecería el último número del semanario que cesaba por falta de lectores y consecuente falta de pago al impresor. El mismo Alberdi apuntó: "Escribir en *La Moda*

⁶ *La Moda*, n° 22.

es predicar en desiertos porque nadie la lee”⁷. El 23 de abril de 1838, avisaron en el *Diario de la Tarde* que “*La Moda* ha querido cesar”. Se ha atribuido su cierre a Rosas, pero no hay indicios de esto ni causas que lo justifiquen. Alberdi siguió escribiendo como Figarillo en *El Iniciador* de Montevideo y continuó recordando a *La Moda* de Buenos Aires. De haber sido cierta la clausura por el Gobierno, el escritor exiliado lo hubiera dicho; pero por el contrario, en uno de sus corrientes diálogos se hace preguntar: “¡Hombre! y ¿por qué cesó *La Moda*?... Por las tenacidades de un maldito impresor”⁸.

Frente a la sinuosidad de Alberdi, Larra se alza como desaprensivo a la hora de denunciar. Y cuando cree necesario hacer frente a las posibles consecuencias de su sátira, anuncia que está dispuesto a admitir en su casa “anónimos, calumnias, billetes amorosos, cartas de convite, esquelas de entierro, comunicados, desafíos, motines, órdenes de destierro, ministros” (II, 308). Pero no sólo se arriesgaba ante los ministros de turno. Cuando se trata de defender la libertad de expresar opiniones, críticas y argumentos, porque confía en que el espíritu crítico romperá con las viejas estructuras y establecerá pautas de progreso, se juega aún más. Toda la “Carta segunda escrita a Andrés” está dirigida a señalar la paralización y el estancamiento a que conduce el miedo a hablar abiertamente. Esta insistencia implica una creencia optimista según la cual el progreso está ligado a una concepción más democrática de la sociedad, cosa que en una ocasión Larra afirma:

La luz de la verdad disipa, por fin, tarde o temprano las nieblas en que quieren ocultarla los partidarios de la ignorancia; y a la fuerza de la opinión, que pudiéramos llamar, moralmente hablando, *ultima ratio populorum*, es a la larga más

poderosa e irresistible que lo es momentáneamente la que se ha llamado *ultima ratio regum*.⁹

La asimilación de la tradición satírica de la prosa española a la realidad contemporánea del siglo XIX constituye uno de los aspectos configuradores en el arte de la prosa de Larra. Esta tradición —como ha señalado la crítica— depende en gran parte de Quevedo. La intención moral quevediana de ver el mundo por dentro, de revelar la realidad detrás de las falsas apariencias, aparece en los artículos de Larra desde el primer cuaderno del *Duende*, tratando de integrar la herencia satírica y moral de Quevedo en el nuevo género del artículo de periódico. Y esto fue reconocido por sus contemporáneos. Tal el *Correo Literario*, que en plena contienda con el *Duende Satírico* exclama: “¡Viva el Quevedo de nuestros días!” y le reprocha que “sueña con los chistes”¹⁰. La permanencia de Quevedo en el siglo XVIII español se había filtrado por una nueva manera de concebir críticamente la realidad con un espíritu reformista. Larra, en efecto, utiliza la sátira quevedesca para rechazar los valores vigentes, degradando las figuras mediante lo grotesco.

Alberdi, en cambio, no considera que en España pueda haber una tradición literaria de la que beber. Sus modelos son los franceses. Además, una falta de perspectiva histórica le hace creer que de algún modo ellos, los “jóvenes”, son los primeros, que inauguran algo, un estilo, una lengua, unos sentimientos, una forma de pensar, un modo de vivir. En *La Moda* del 28 de diciembre de 1837 dice:

La revolución ha cambiado la dirección de nuestras aficiones y las ha encaminado a ideas y cosas que la España jamás pudo expresar en su literatura, porque jamás conoció. A la prensa periódica como a la no

⁷ Cito por Juan Pablo Oliver, *El verdadero Alberdi*, Buenos Aires, Dictio, 1977, p. 88.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cito por S. Kirkpatrick, *op. cit.*

¹⁰ Cito por José Escobar, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1977, p. 151.

periódica, lo que pedimos sobre todo es materias políticas y filosóficas en que España, por su desgracia, es el atraso mismo.

Cualquier tema es propicio para que el joven Alberdi vierta conceptos funestos contra España. Pero cinco años después, cuando deja Montevideo y emprende un viaje a Europa, para entretener su ocio de a bordo, compone una crónica marítima, *El Edén*, especie de poema en prosa, imitación del *Viaje por Oriente* de Lamartine y del *Childe Harold* de Byron. Entonces, a la vista de las costas de Andalucía escribe:

Es 25 de mayo; tenemos delante el horizonte de España [...] los otros pueblos han podido excederte bajo muchos aspectos [...]; pero tú tienes un título que te hace superior a todos [...], has descubierto la mitad del globo terráqueo, y cien naciones han crecido a la sombra de este laurel [...]. Descubriste un mundo; pero después de descubierto le conquistaste por la espada y la creencia, y en seguida le poblaste de ciudades [...], que hoy son naciones independientes.¹¹

Peo ya no era Figarillo. Se perfilaba el hombre dispuesto a ejercer en lo sucesivo, la carrera diplomática. Las profundas diferencias de temperamento en ambos escritores, nos han parecido importantes para distinguir lo que -en un nivel superficial- podría considerarse la misma actitud satírica. El género se caracteriza por el desprecio y desdén que presuntamente comunica un autor a un lector, y esa intencionalidad nos lleva a la cuestión del sujeto de la enunciación.

¿Quién era Fígaro para sus lectores? Un ilustrado progresista primero, un demócrata liberal luego, por último un socialista utópico desengañado; pero siempre un rebelde comprometido. ¿Quién era Figarillo para sus lectores? Un joven que embanderaba "las nuevas ideas", nebulosa intelectual inaprensible; un niño

bien que prefiguraba el dandismo del 80, un árbitro de la elegancia y los buenos modales para las damas lectoras del semanario.

Para la sátira -género común a ambos ascritores- la ironía es esencial. Pero no se puede limitar el funcionamiento de la ironía a la sola relación semántica de antinomia entre dos sentidos. Existe otra función de la ironía que opera a nivel pragmático y que consiste en una señalización evaluativa, casi siempre peyorativa¹². Para su decodificación se necesita un lector que no sólo tenga cierta perspicacia y experiencia literaria, sino también una competencia ideológica, y que adhiera a los valores propuestos por el sujeto de la enunciación. De lo contrario, la lectura será unívoca (no irónica), o peor aún, el lector desprevenido se sentirá identificado en esa masa a la que se desprecia y desdena.

El lector implícito en Larra es un madrileño adulto, informado, al tanto de los acontecimientos políticos y culturales de la capital, solidario con la clase media no acomodada y con el pueblo trabajador. Puede compartir el desdén hacia los políticos, la burocracia del Estado, los nuevos ricos y todo el que quiera aparentar lo que no es.

Alberdi, en cambio, escribe para un público femenino, cuyas preocupaciones aparecen en los textos como de una superficialidad que raya en la tontería. El medio tono que debe conseguir la ironía sostenida, no es logrado por Alberdi, quien pasa del discurso unívoco de la crítica directa, al irónico, sin que las marcas sean suficientes para detectar el doble sentido; o bien abunda en los signos manifiestos para realizar el

¹¹ Cito por José A. Oría, pról. a J. B. Alberdi, *op. cit.*, p.

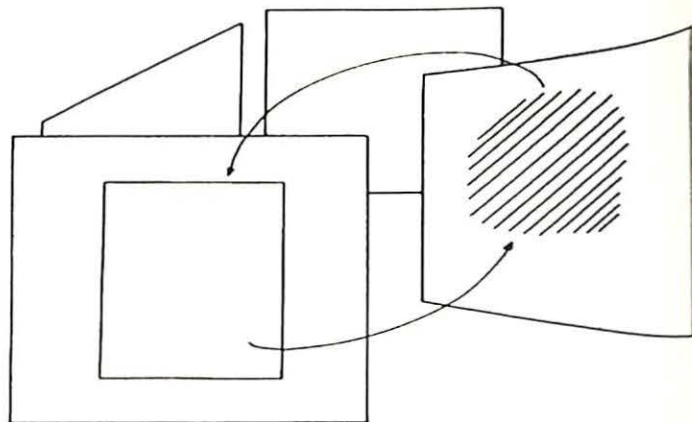
¹² Conceptos vertidos por Linda Hutcheon en "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática", *Poétique*, 46, 1981 (trad. De Elsa Noya y Alba M. Paz Soldán)

María Celia Salgado

efecto irónico, de manera tal que su ironía resulta gruesa y sin gracia.

Apenas dos años duró la actividad literaria de Alberdi como Figarillo. Su paso por este tipo de periodismo fue un hito poco feliz para las letras argentinas. Durante el resto de su vida -en Chile y Europa- no dejará la pluma, pero sus preocupaciones serán otras. Sabrá adecuarse a los tiempos y *pragmáticamente* dirigir su pensamiento según las nuevas realidades. Vivió elegantemente la política como el arte de lo posible.

Larra, en cambio, atestiguó la crisis de su tiempo y vivió con dolor el dilema de España. Ello lo convertiría en estandarte de los del 98. Se negó a volver al pasado y huyó de las soluciones que brindaba un individualismo extremo. Las dos Españas machadianas, la que moría y la que bostezaba, le abasaron el corazón. Su muerte representa un honesto monumento a la realidad de las contradicciones que no pudo ni soportar ni resolver.

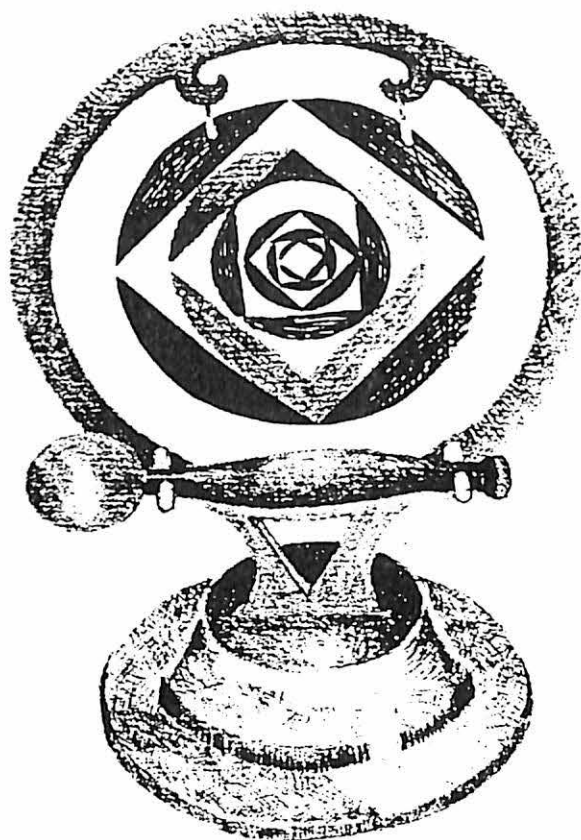


Esteban Encarnación 97

POLEMICA EN TORNO A UNA NUEVA PONDERACION DE LA RETORICA

María Eugenia Borsani

Universidad Nacional del Comahue



Alicia Barbata

La retórica permaneció durante casi dos siglos ajena al escenario filosófico¹. Su reaparición en la escena filosófica ocurre hace aproximadamente tres décadas. Su retorno se hace sentir acompañando a corrientes hermenéuticas y deconstruccionistas que convergen en las actuales teorías reivindicatorias de la retórica que ejercen cierta resistencia a un modo de filosofar centrado en la epistemología clásica o filosofía de la ciencia. Si bien esta reivindicación se formula desde distintos marcos teóricos, podríamos nombrar entre los responsables más destacados de la misma a H. Gadamer, Ch. Perelman, M. Meyer, R. Rorty, G. Vattimo y J. Derrida, entre otros.

En el caso de la hermenéutica se sostiene que la naturaleza de la retórica impregna toda emisión con vías al entendimiento con los otros, siendo la persuasión la función primordial y fundante de toda comunicación humana. En el caso del deconstruccionismo se enfatiza la dimensión metafórica del lenguaje instalada en

¹ Cabe señalar que la consideración de la retórica que en adelante se presenta no se acota al estudio de la disciplina ligada al ámbito de las letras.

todo discurso y que instaura todo fenómeno textual.

Según el deconstruccionismo y la hermenéutica resulta de interés revisar aquellos ámbitos discursivos que consideran estar ajenos al concurso de la retórica, relegando su incumbencia a espacios literarios. Así, la retórica retorna como tema de disputa filosófica, polémica que gira en torno a su rehabilitación o desacreditación, según esta nueva ponderación de la retórica.

Si se acepta que la dimensión retórica vertebrada y soporta todo discurso se deriva en un cuestionamiento acerca de si existe o no una distinción de géneros discursivos, si hay o no una brecha distintiva o un margen preciso que indique tal diferenciación y especificidad/especificación. Esto es, de la aceptación de la ubicuidad retórica resulta el acercamiento de distintos ámbitos, o al menos la pregunta por una génesis o naturaleza común entre los discursos animados por lo cognitivo como propósito (filosofía, historia, entre otros) y géneros que no necesariamente hacen hincapié en lo cognitivo (literario). En el caso de la filosofía, ¿cómo diferenciarlo del género literario si lo literario para muchos es entendido como tal por el componente retórico que lo distingue?²

Habermas aborda el tema de la distinción - disolución de géneros discursivos en el escrito denominado "Excurso sobre la disolución de la diferencia de géneros entre Filosofía y

² El término "género" está usado en un sentido amplio. No se restringe a la tipología genérica literaria sino que se refiere a clases de discurso en virtud del tema tratado, por ejemplo, discurso filosófico, literario, histórico. Puede resultar de interés recordar que en el ámbito literario los debates acerca de la teoría de los géneros cobran relevancia en el marco del romanticismo de Jena, referente válido para la discusión que hoy tiene actualidad en el escenario filosófico. Véase Ph. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Literatura" en *El Discurso filosófico de la modernidad*³. Habermas cuestiona la postura de Derrida por entender que este autor no establece para la filosofía y la literatura una instancia de tratamiento diferencial. En su empresa deconstructiva y siguiendo, en cierta manera, las huellas de Nietzsche, Derrida reniega de los pares conceptuales esclerosados en la tradición filosófica. En el caso de la dicotomía lógica - retórica apela a la subversión de la jerarquía convencionalmente aceptada de superioridad de la lógica por sobre la retórica y propone la subversión- alteración- inversión del par conceptual lógica-retórica. Si bien -desde ciertas perspectivas- lo emparentado con la retórica ocupa el lugar de lo marginal, desde Derrida las figuras retóricas son entendidas como genuinas estrategias de abordaje de un texto.⁴ Este modo de acceso textual significa que queda abierta la posibilidad de que lo connotado por el componente retórico provoque un juego de fricciones en relación al contenido cognitivo.

Bien puede pensarse que las siguientes afirmaciones de Nietzsche operan como plataforma desde la cual Derrida despega en su intención de subvertir -ejercicio de indudable cuño nietzscheano- la superioridad de la lógica por encima de la retórica. Dice Nietzsche:

No existe una naturalidad antirretórica en el idioma, a la que pudiera apelarse, sino que el idioma mismo es el resultado de toda una serie de artes retóricas. Lo que Aristóteles llama retórica, es decir, la capacidad de extraer de cada cosa aquello que tiene fuerza y causa impresión, es, a la vez, la esencia del idioma. Y ni el idioma ni la retórica están dirigidos a la verdad, a la esencia de las cosas. No tratan de enseñar, sino de provocar en otros un impacto subjetivo y una aceptación.⁵

³ J. Habermas, *El Discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993. (en adelante *DFM*)

⁴ Cfr. Derrida, J., *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989. (en adelante *MF*)

⁵ F. Nietzsche, "Historia de la literatura griega" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967, p. 381. Esta idea es recogida por Diego Sánchez Meca en "Filosofía y

Estas palabras de Nietzsche se concilian con su concepción de lo humano en virtud de su naturaleza metafórica, el hombre es un animal metafórico, donde la retórica ocupa un lugar fundante (si se puede hablar de fundante en Nietzsche). También Todorov se refiere a la postura nietzscheana reconociendo que pone límites a "ese espíritu pedante" que significa evitar las metáforas de todo acto discursivo que tenga como propósito encomendarse a la búsqueda de la verdad.⁶ Esto implica disentir con criterios que consideran viable depurar lo metafórico como reaseguro del conocimiento. Derrida tampoco considera viable esta posibilidad.

Con respecto a la propuesta de Derrida, ésta no es bien recibida por Habermas quien equipara la deconstrucción en términos de destrucción de la tradición filosófica⁷. Entiende que la práctica deconstructiva ejerce una coacción que obliga al texto a decir lo no dicho, a contradecir y desmentir lo sostenido por el contenido manifiesto. Habermas considera inapropiado este tratamiento de los textos filosóficos ya que significa abordarlos en condición de obras literarias con el consiguiente naufragio del contenido filosófico, seguido de la indistinción de géneros discursivos. Habermas se opone enfáticamente a la disolución de la diferencia de géneros entre la filosofía y la literatura, propósito éste de Derrida, según Habermas lo entiende. Habermas reclama la eliminación del excedente retórico -desempeño mediante de las pretensiones de validez- en todo discurso que busca la verdad, como si la posibilidad de

depurar tal excedente diera como resultado el contenido cognitivo puro sin contaminaciones. Esto recuerda el cometido kantiano para quien la filosofía -en palabras de Diego Sánchez Meca- es "un discurso en el que está ausente toda voz seductora y encendida por la emoción, una exposición atonal en la prosa de un libro lógicamente estructurado".⁸ Nada hace pensar que necesariamente todo discurso filosófico suponga asepsia, ni solemnidad alguna para constituirse como tal.

En relación a deconstrucción-destrucción de la filosofía, Derrida sostiene:

Los que por lo general contraponen deconstrucción y filosofía no entienden nada ni de la una ni de la otra. Creo que la deconstrucción tiende a todo *salvo* a la destrucción y a la muerte de la filosofía. La filosofía es necesaria...⁹

Es sabido que el acceso a la postura derridiana no es sencillo. Sin embargo, algunos estudiosos del autor (vgr. J. Culler)¹⁰ indican que la intención de Derrida no es la indistinción absoluta de filosofía y literatura, sino la tematización de los rasgos distintivos de uno y

⁸ D. Sánchez Meca, *op.cit.* p. 14.

Aun entendiendo la filosofía como discurso en busca de la verdad, tal propósito puede ser considerado como provocativo, seductor, sin por ello atentar al propósito cognitivo que persigue. Con la elocuencia de la ironía, Nietzsche se mofa de la filosofía solemne en su emprendimiento cognitivo, presentando la sublime búsqueda de la verdad como un espúreo intento. La verdad, cual la mujer, no se deja asir, hace gala de la provocación, esquiva. Véase F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Edaf, 1985. Prefacio. Tanto en el Excurso citado del *DFM* como en el Punto 7 de la parte IV de *La lógica de las Ciencias Sociales*, Madrid, Tecnos, 1988, Habermas se refiere al aspecto argumentativo asistemático en Nietzsche señalando sus rasgos de literato, su logro retórico, en desmedro de su carácter filosófico.

⁹ Entrevista a J. Derrida por Marapia Telmon. *Gritex* (U. N. Rosario), 1993, p. 69.

¹⁰ Cfr. J. Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992. (en adelante *SD*)

literatura o la herencia del romanticismo", *Anthropos* (Barcelona), 129, 1992.

⁶ Dice Todorov: "La teoría de Nietzsche pone coto a ese espíritu pedante en cuyo nombre se nos obliga a suprimir toda metáfora de nuestro discurso si queremos buscar la verdad, el conocimiento o la ciencia." en *Comunicaciones/Investigaciones retóricas* II, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 49.

⁷ Cfr. *DFM*, p. 230

otro discurso -en caso de poder dar con cierta precisión y de manera inequívoca con dichos rasgos-. ¿Existen parámetros inamovibles que permitan la distinción entre el género literario y el filosófico?. ¿Dichas fronteras no pueden ser puesta en duda?. Si se pudiera dar cuenta de límites, desde qué escenario intelectual los mismos han sido diseñados? Tal escenario, ¿responde a un criterio aceptado sin más por otros horizontes teóricos? Derrida propone corrimientos y desplazamientos de ciertos criterios que la tradición intelectual occidental ha fijado con la intención de eternizarlos. ¿Por qué no pensar como arbitrarios aquellos intentos de clasificación, distinción y diferenciación de géneros discursivos?. Tales intentos pueden pensarse como pertinentes dentro de determinadas exigencias epocales que hoy declinan por no brindar ya respuestas satisfactorias ante la ya remanida crisis de la razón. Empezar una tarea deconstructiva no debe entenderse como un atentado a la especificidad del saber y del conocimiento, un peligro para la tarea filosófica. Puede suponer una ampliación del saber y de los saberes, desde una concepción diferente (posiblemente insidiosa) del conocimiento. Dar cuenta del engarce de géneros discursivos que institucionalmente se han legitimado como distintos y distantes, no significa intentar eliminar uno u otro. En este caso se malentiende a Derrida si se interpreta su postura como un intento de disolver la filosofía a los efectos de enfatizar la literatura como único género del discurso. Tal vez lo que no se comprende es a qué denomina Derrida literatura. Lo que la "academia" denomina literatura¹¹, lo que se ha legitimado desde las instituciones clasificadoras y administradoras de saber por literatura no se corresponde con lo que plantea Derrida, menos aún con su noción de texto global o archiliteratura. Explicando a Derrida -

¹¹ Hoy es tema de polémica en las letras el concepto de "literaridad", cuestionando criterios tradicionales.

posiblemente radicalizando a Derrida-, Culler sostiene que "tampoco la inversión de la relación jerárquica entre literatura y filosofía produce un monismo que elimine todas las distinciones".¹² Las diferencias son operadas por la convención y congeladas por la institución. Pensar en movimientos y mutaciones dentro de determinadas convenciones no significa que la filosofía derive en un género literario más. La noción de "texto global" alcanza a todo fenómeno textual, a todo discurso plasmado en un *corpus* textual.

Las diferencias entre Habermas y Derrida también permiten ser analizadas en términos de tradición filosófica a la que adhiere uno y otro. Habermas se enfada contra intentos reivindicatorios de la tradición romántica y Derrida se opone a intentos reivindicatorios de la tradición moderna, en tanto uno de los más auténticos herederos de la tradición romántica al estilo de Nietzsche y reeditada por Heidegger. Cabe aclarar que el impacto romántico no se capitaliza de igual modo en la tradición francesa que en la alemana -de allí las distancias que se advierten con respecto a la recuperación romántica, por ejemplo, en un Derrida, un Foucault o un Gadamer-.¹³ Corresponde señalar que las posturas convalidantes de la retórica en general son herederas de la tradición romántica. La tradición moderna ha relegado el estudio de la retórica a ámbitos literarios por considerarla

¹² *SD*, p. 163. Continúa diciendo Culler: "En vez de una oposición entre un discurso filosófico serio y un discurso literario marginal que emplea rodeos ficticios con la esperanza de alcanzar la seriedad, tenemos una distinción variable y pragmática dentro de una archiliteratura o textualidad general."

¹³ Cfr. M. Ferraris, "Gadamer y Derrida: La alternativa entre diálogo y escritura y las ambigüedades del romanticismo." en A.A.V.V., *Pensamiento italiano contemporáneo*, Rosario, Fantini Gráfica, 1988. Ferraris muestra en este escrito distinta recepción y elaboración de la herencia romántica heideggeriana por parte de Gadamer y Derrida focalizando su análisis en el tema del diálogo *versus* la escritura.

emparentada a cuestiones relativas al tratamiento de los discursos de ficción.

Si bien Habermas reconoce que el uso del lenguaje cotidiano es -como él dice- "inextirpablemente retórico" no le asigna a la retórica sino un rol secundario y subsidiario. Subraya los beneficios ornamentales de determinadas estrategias discursivas que el buen filósofo, como buen escritor, debe utilizar haciendo un apropiado, acertado uso de la palabra:

Los críticos importantes y los grandes filósofos son también siempre escritores de rango. Ese componente retórico hermana a la crítica literaria y a la filosofía con la literatura -y, por tanto, también entre sí. Pero *el parentesco se agota ahí*.¹⁴

Lo retórico, para Habermas, sólo se halla en el ámbito de lo poético en donde, según él, el tratamiento de la cuestión de la referencia no ofrece inconveniente de ninguna naturaleza. Más adelante agrega:

En forma pura lo retórico sólo se presenta en la autorreferencialidad de la función poética, es decir, en el lenguaje de ficción especializado en la apertura de mundo.¹⁵

Habermas arrincona lo retórico, lo vincula a lo poético por su naturaleza de discurso de ficción. La oposición ficción-realidad también es desbaratada por Derrida. La intención de subversión, alteración e inversión propuesta por Derrida es perfectamente conciliable con su labor deconstructiva. Es por ello que, alterando el sentido que anima a Habermas pueden ser aceptados ciertos términos que con manifiesta intención despectiva éste utiliza para Derrida: subversión, rebeldía, acto arbitrario y caprichoso, destrucción, son algunos de los conceptos de los que Habermas se vale para desacreditar el propósito derridiano.

Ateniéndonos a la estrategia deconstructiva, estos términos no comportan agravio alguno, por lo que pueden ser aceptados sin ningún resquemor ya que no desentonan con el ejercicio propuesto por Derrida.

Habermas recusa toda oferta filosófica que ponga en jaque el desempeño de las pretensiones de validez de una justificada fundamentación argumentativa. Por ello impugna la primacía retórica propuesta por Derrida y las consecuencias que de ella se derivan. Así también se opone al arbitrario tratamiento de las oposiciones conceptuales consideradas por Derrida en tanto metáforas utilizadas como cimiento y cemento de filosofía moderna. Derrida considera que:

Podríamos así volver a tomar todas las parejas en oposición sobre las que se ha construido la filosofía y de las que vive nuestro discurso para ver ahí: no borrarse la oposición, sino anunciarse una necesidad tal que uno de los términos aparezca como la diferencia del otro como el otro diferido en la economía del mismo (lo inteligible difiriendo de lo sensible, como sensible diferido, el concepto como intuición diferida-diferente...)¹⁶

En el caso de la oposición lógica-retórica, emulando a Derrida, lógica difiriendo de la retórica, como retórica diferida; aquí diferida no significa evitada ni suspendida.

La oferta de Derrida provoca una suerte de tembladeral insoportable. Muchos opositores - Habermas, entre otros- la desacreditan mostrando que si se acepta la propuesta derridiana resulta el desmoronamiento de la filosofía. La lectura deconstructiva significa rastrear el sentido sin reconocimiento de núcleo o centro (excentricidad, descentralidad), como así tampoco marginalidad o periferia. Resulta preocupante, inquieta, advertir que desde este tipo de práctica de lectura-escritura puedan

¹⁴ DFM p. 252. El subrayado es mío.

¹⁵ DFM p. 251

¹⁶ MF, p. 53.

advenir sentidos no contemplados aún en el texto. Quienes adhieren a la propuesta de Derrida consideran como muy feliz la frase de Bárbara Johnson quien se refiere a deconstrucción diciendo que se trata de "la provocación cuidadosa de fuerzas opuestas de significación dentro del texto"¹⁷. Las fuerzas a las que se refiere Johnson dejan de estar cautivas cuando se escudriña desde la dimensión retórica. Anclar en la esfera retórica implica una opción por lo probable o verosímil que dista de la argumentación concluyente, rasgo adoptado por la tradición filosófica moderna.

Los reparos esgrimidos por Habermas con relación a Derrida tienen que ver con la insistencia en la fundamentación por parte de Habermas, quien sostiene:

(lo) que significa fundamentación es algo que sólo puede aclararse recurriendo a las condiciones del desempeño discursivo de pretensiones de validez. Como los enunciados (...) se distinguen por su forma, son precisamente los análisis semánticos los que nos avisan de que con la forma de los enunciados cambia también de modo específico el *sentido de la fundamentación*.¹⁸

Cambio en el sentido de la fundamentación, jamás prescindencia de fundamentación. Desentonando con este criterio que subraya la preeminencia de la fundamentación, dirá Meyer en el Prefacio del *Tratado de la Argumentación* de Perelman y Olbrechts-Tyteca, que:

"la retórica es ese espacio de razón, en el que la renuncia al fundamento tal como lo concibió la razón no ha de identificarse forzosamente con la sinrazón".¹⁹

¹⁷ B. Johnson, *The Critical Difference: Essay in the contemporary rhetoric of reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 5 cit. por Culler en *S D*, p. 185.

¹⁸ J. Habermas, *Teoría de la Acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987. T.I. p. 65.

¹⁹ Ch. Perelman, y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989. p. 28.

Aun desde otro prisma, no coincidente con el de Derrida, no son pocos los que reciben con agrado la filosofía devenida en retórica. Así, el caso de Umberto Eco quien, en su obra *La estructura ausente*, afirma:

Reducir a retórica la filosofía y otras formas de argumentación que en otras épocas se consideraban indiscutibles, es una conquista, si no de la razón, al menos de *lo razonable*, que introduce una actitud cautelosa ante cualquier fe fanática e intolerante.²⁰

La filosofía, en tanto discurso, no es sino un fenómeno textual más. Diremos que, aceptar esta idea supone que la brecha que distingue la filosofía de su otro -llámese en este caso literatura- se vuelve difusa, se disipa. Hay quienes festejan este desvanecimiento de límites, hay quienes no.

Finalmente, recordamos palabras de Rorty:

"La mejor manera de entender la filosofía es como un género de escritura (...), una novela cuyos personajes son, digamos, el Padre Parménides, el viejo y honesto Tío Kant y el hermano discoloro Derrida"²¹

No faltarán voces que se opongan a este atrevimiento lúdico, un acceso inapropiado a la filosofía que conlleva cierta carga de "falta de respeto". Pero puede también pensarse que jugar con la ironía que es un recurso literario, una figura retórica- resulta ser una graciosa y no menos genuina estrategia filosófica que colabora en hacer difusa la distinción entre la filosofía y la literatura.

²⁰ U. Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 194.

²¹ R. Rorty, *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 161.

BORGES Y LA MAREA EXPRESIONISTA

Enriqueta Morillas

Universidad Complutense de Madrid
Universidad Nacional del Comahue

La que se ha denominado revolución expresionista fue protagonizada por jóvenes alemanes nacidos entre 1875 y 1890, quienes en las primeras décadas del siglo (entre 1910 y 1925) produjeron el movimiento estimado como el más violento en la historia del arte y la literatura alemanes. Renovador como el *Sturm und Drang* en el siglo XVIII y el de la "Joven Alemania" en el XIX, el expresionismo se nos presenta como tendencia exasperada en su afán renovador de los módulos expresivos, en el conjunto de la tensa y constante disputa de las generaciones artísticas.

Los expresionistas pretendieron contribuir con su arte, nada más y nada menos que a la conformación del "hombre nuevo" a través del espíritu: quisieron expresar, patética y extáticamente, su fe en una nueva humanidad.

Lejos de ostentar una estética unívoca, este vasto movimiento se nutre del impulso vitalista que orienta su atropellada búsqueda de predecesores y coetáneos, desde Baudelaire, Verlaine y Rimbaud y su desafío a las convenciones comunitarias, la negación del

mundo inmediato que preconizara Nietzsche, la densidad social de las creaciones de Dostoievski. Los *fauves*, Van Gogh, Kokoschka y Paul Klee, en quienes hallan un importante estímulo por su tendencia a la profundización de ciertas zonas más que al dibujo y al plano, a la abstracción de las formas y a la atribución de colores que no procuran alcanzar un arte mimético objetual, sino anímico

El malestar con la propia época fue lo suficientemente acusado en los jóvenes expresionistas como para generar el sinnúmero de pronunciamientos cuya difusión anima notablemente el ambiente intelectual. Fritz Martini¹ señalaba al respecto que el expresionismo literario, en estrecho contacto con las artes visuales, germinaba ya antes de la guerra, pues ya entonces las revistas anunciaban el advenimiento de un nuevo movimiento artístico sucesor del naturalismo y del simbolismo.

Hacia 1910 surgen las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion*; en 1913 *Das neue Pathos*, en Berlín,

¹ Fritz Martini, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor 1964.

y *Die Revolution* en Munich. *Der Sturm*, la revista berlinesa dirigida por Herwarth Walden, y cuya figura relevante será el poeta y dramaturgo August Stram, privilegia el arte y la literatura; *Die Aktion*, de Franz Pfempfert, la acción política.

En Munich, Leipzig, Dresde, Viena, Praga, Zurich, el movimiento se expande, proliferan grupos y adeptos y, como ocurre, en general, con las vanguardias, sus animadores y revistas se convierten en factores esenciales de la definición expresionista. Kurt Hiller, Herwarth Walden, Franz Pfempfert, René Schikele, generan capillas y difunden opinión. En Innsbruck, Ludwig von Ficker dirigirá *Der Brenner*, revista en la que se publicarán los últimos poemas de Georg Trakl, figura central del movimiento.

También las editoriales se mostrarán interesadas en la difusión de la literatura nueva, como la colección *Der jüngste Tag*, dirigida por Kurt Wolff, en la cual se publican los primeros libros de Trakl y Franz Kafka. Proliferan las antologías, y son ellas, sin duda, el mejor testimonio del amplio desarrollo de la lírica. Los prólogos que las acompañan son, a veces, verdaderos documentos de la poética expresionista. Es el caso de Kurt Pinthus y su *Aurora de la Humanidad* (*Menscheitsdämmerung*) de 1919, quien caracteriza al espíritu expresionista por su afán de lucha contra su época y su realidad, buscando la disolución en la irrealidad, yendo de la apariencia hacia la esencia. El combate de los jóvenes contra los lugares comunes y las convenciones ("condiciones externas de la humanidad") postula un arte antirealista, antitético de todo realismo, exaltador de la magnificencia del espíritu y profetizador de la

labor poética como el camino del hombre hacia el centro de la creación².

Si el naturalismo propició una actividad agresiva, la contrarréplica desbordante del expresionismo abre el espacio de los textos a la excitación creciente, a las crispaciones que exacerbaban la búsqueda de lo irracional, las revelaciones animicas, las intuiciones, pálpitos, premoniciones. El simbolismo, las imágenes de ensueño, la huida de valores extrapersonales, de una realidad de tradiciones y de objetos que se les aparecía como inerte y tosca, propiciaron la caída en un subjetivismo inconexo.

Las formas de vida urbana, mutables y exigentes, también enriquecen el sentido de las formas, auspician la embriaguez y la magia de mitos remotos, buscan otros impulsos para nutrir la desfallecida fe. Posteriormente con la guerra, Thomas Mann, Rilke, Stephan Georg, intentarán recomponer una imagen sólida y unitaria. Pero la guerra termina con las tradiciones, las ideologías oficiales, la pervivencia del idealismo clásico y romántico, la fe en el progreso, etc. Con la derrota de Alemania también caen las promesas de nuevas formas políticas, de pensamiento, de optimismo cultural. Es entonces cuando el ya revolucionario alarido expresionista cobra su mayor fuerza.

Liquidar los factores de la vida civil, de la política, del arte y de la tradición, que llevaron a la aventura límite de la contienda bélica fue, sin dudar, el factor aglutinante, el inspirador de su religiosidad profética. El impulso expresionista se manifiesta ávido, voluntarista, humanitario.

Rodolfo Modern veía por igual en el patetismo, en la exaltación religiosa cósmica, en la ironía y el distanciamiento intelectual, en las actitudes extáticas, los signos indicadores de la

² V. Rodolfo E. Modern, *La literatura alemana del siglo XX.*, cap. 3, "El expresionismo".

nostalgia, el desamparo y el sufrimiento de los expresionistas. Polarizaciones de la expresión de una época, ellos conforman los diversos registros de la experiencia poética. Así, los versos irónicos de Jakob van Hoddis, uno de los iniciadores (*Weltende*, Fin del mundo), las alteraciones sintácticas y semánticas en la creación de August Stramm, el lenguaje de divisiones de Trakl y de Heym, las explosiones verbales de Ernst Stadler, los prolongados acentos de los himnos de Werfel, el *pathos* del teatro de Richard Goering y de Friz von Unruh.³

Muchos de los jóvenes poetas expresionistas militan en las corrientes de opinión estimuladas por la revolución rusa de 1917, como surge de las creaciones y reflexiones críticas. En el Prólogo de su antología *Elevación* (Erhebung), de 1920, Alfred Wolfeinstein se refería al utopismo jubiloso de los expresionistas, su impulso transformador, su proyección hacia el horizonte ideológico favorable a la revolución, al cambio:

El hombre renovado amará aquel arte del que se sienta procreado. Una nueva unidad de arte y vida puede triunfar. Esta unidad no surgirá, como en épocas pasadas, de que la naturaleza determina el arte: sino que la creación del arte debe convertirse en creación de la vida... (...) Frente a las artes del pretérito, se halla este arte atravesado por el propio jubiloso sí, que va desde su *ethos* hasta su forma: para llamar a los hombres, para obrar a fin de que la acción humana se sobreponga gloriosamente a las lentas evoluciones de lo dado. Su sonido es el mundo, no es cosa menos firme. Este mundo que no tolera ya la petrificación, arrastra la realidad tras de sí. Es, por encima de los países y sus habitantes, la utopía del hombre infinito.⁴

Nos parece oportuno recordar, también, la valoración negativa de Lukacs, quien veía en el expresionismo la desorientación de la inteligencia pequeño-burguesa sin raíces, y por

cuyo desgarramiento exaspera la temática de la soledad y la desesperación y se imbuje de tendencias anárquicas y disolventes. El Tercer Reich persiguió y prohibió el "arte degenerado" y cosmopolita de los expresionistas, cuyo culto a la humanidad no se condecía con el ideario nacionalista que propugnara.

De los abundantes textos expresionistas, quedan las recopilaciones en antologías que albergan nombres cuyo valor reside en su capacidad ilustrativa de su singularidad poética.

BORGES Y LOS POETAS EXPRESIONISTAS

Fue Guillermo de Torre quien, en 1925, llamó la atención acerca de la vinculación de Borges con el expresionismo:

... llegó al ultraísmo y a España en el momento más oportuno, a principios de 1920. Argentino, procedente de Suiza, donde había residido mientras la guerra, su formación espiritual de adolescencia sufrió el embate ideológico de la pugna bélica. *Es el único de los ultraístas en quien, del mismo modo que en varios poetas franceses y alemanes, se notan reflejos de las trincheras.* Llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, secuento de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm. Resalta en los mejores poemas de Borges cierta intención social o de comunicación cósmica, peculiar de los poetas centroeuropeos, que da una fuerte tensión a sus versos (...)⁵

De Torre rescata los poemas "Rusia" y "Gesta maximalista". "Enamorado de las fuertes convulsiones tentaculares, metafórica bellamente sus perspectivas", nos dice-, lamentando su exclusión del primer libro de su autor, *Fervor de Buenos Aires*. Opina que, en su lugar,

³ Rodolfo E. Modern, *op. cit.*, p. 128-129.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Imprenta Caro Raggio, 1915, p. 62.

excluyendo estos "bellos" y "más representativos poemas", recoge otros "que responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu". Estas creaciones celebradas por lectores y críticos no son para Guillermo de Torre más que dictados de "un anhelo de reintegración patria", alejados de la modernidad, "poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad y de aire deliberadamente opaco". La emoción lírica se ve en ellos perjudicada por su "constante prurito ideológico y demostrativo", fruto de la deserción de Borges de la estética ultraísta, sólo un momento poco feliz de su obra promisoría. Promesa que el crítico ve en las anticipaciones de un nuevo libro, *Salmos*, en las cuales podrán apreciarse "las subsiguientes y más desembarazadas manifestaciones de su lírica".⁶

En la *Historia de las literaturas de vanguardia* (1966), al tiempo que recrea el clima en el cual se desarrollaron los grupos expresionistas pictóricos -Die Brücke, Der Blaue Reiter-, cuya génesis y desarrollo, como sabemos, es anterior al surgimiento de los grupos literarios, de Torre establece algunas precisiones útiles:

1. En el distingo generalizador, pero también interno, propio del desenvolvimiento del arte y la literatura alemanes, que opone expresionismo a impresionismo, se remite a Herwarth Walden (director de la revista y galería berlinesas *Der Sturm*) y a su estimación de ambas corrientes como modalidades alternativas en la historia del arte y del pensamiento:

La primera tiende a la reproducción, más o menos fiel, de las sensaciones ópticas provocadas por la visión espectacular del Universo; la segunda tiende más bien a lo ideológico, con independencia de la naturaleza y de la realidad. Toma menos en cuenta el mundo exterior y la experiencia individual que la imaginación y el sueño. Es la antítesis entre lo decorativo y lo expresivo, entre la cordura apolínea y

el frenesí dionisiaco, entre el clasicismo y la barbarie, entre latinismo y germanismo.⁷

A ello hay que añadir la propensión barroca y romántica de la literatura alemana y la acentuación de los rasgos de este estilo: la desesperación, la crueldad, la apología de lo feo, el demonismo, el catastrofismo; rasgos acechantes, que emergerán con toda su fuerza en el expresionismo, con el inicio del siglo.

2. La índole sincrética del expresionismo, que se desprende de las caracterizaciones de todos los estudiosos del movimiento, como Bahr, Martini, Soergel, quienes observan la alianza de lo tradicional y lo específico del siglo XX, el *pathos* nórdico y lo irracional alemán, el lirismo y la protesta, el haz de direcciones que convergen en la intención transformadora.⁸

3. El anti-naturalismo explica la visión de la generación nacida en las últimas décadas del siglo XIX, su creencia en la omniposibilidad (allmögliche) y en la utopía, su voluntad de penetración de la naturaleza por el espíritu, llevando en sus torsiones el signo de su voluntarismo. Antropocéntrico, el expresionismo exige una ética de la solidaridad, sintetiza una visión que supera el marco artístico -los artistas del Brücke llegaron a convivir, compartieron lienzos y estudios, sin firmar individualmente sus trabajos-, respeta el espíritu transido de patetismo del hombre cargado con las tensiones del implacable siglo a cuyo fin asistimos.

4. Con la guerra, los sentimientos de horror, sufrimiento y solidaridad con el prójimo cuajarían en composiciones antibelicistas, pacifismo que logran expresar con gran riqueza imaginística. Jorge Luis Borges extrae algunas de las imágenes más llamativas de la primera antología publicada durante la contienda, *Die*

⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁶ *Ibid.*, p.64.

Aktions Lyric, cuyo compilador es Franz Pfempfert. En efecto, Borges comenta en la revista *Ultra*, de Madrid, el 20 de octubre de 1921, *Die Aktions Lyric*, 1916-1918.

En su artículo "Para la prehistoria ultraísta de Borges", de Torre completaba esta comunicación, producida fragmentariamente desde 1925. Nostalgioso y melancólico, volverá a evocar al Borges de los comienzos, el joven ultraísta colaborador de *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, en Sevilla y en Madrid, su paso por las tertulias del café Colonial y la cervecería "Oro del Rhin", en la plaza Santa Ana. Borges, insiste, aportó al ultraísmo su entusiasmo whitmaniano, no fue un mero colaborador, su aportación fue frecuente e intensa; sus escritos, en prosa y verso, tienen a veces significado programático y aun teórico. Los recuerdos personales del Borges madrileño tienden a demostrar una militancia más que casual u ocasional, una adherencia entusiasta que el "choque psíquico" del retorno a Buenos Aires, regresivo, que lo retrotrajo a la infancia y a la idealización de lo entrevisto, al nacionalismo o a lo nacional, reprimirá:

Porque precisamente el choque psíquico recibido por el reencuentro con su ciudad nativa, Buenos Aires, tras varios años de permanencia en Europa, había sido la causa determinante de tal cambio. A la continuación de una "manera" había preferido el descubrimiento de un "tono". Al "entusiasmo" de tipo whitmaniano, ante la pluralidad del universo, sustituye el "fervor" por el espacio acotado de una ciudad: más exactamente, de unos barrios y un momento retrospectivo. Vuelve a su infancia, y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto.⁹

Los poemas transcritos aquí son "Rusia", "Gesta maximalista", "Tranvía", "Trinchera", "Himno al mar". Éste, verdaderamente entusiasta, de

⁹ Guillermo de Torre, "Para la prehistoria ultraísta de Borges", *Hispania*, (Washington) vol. XLVII, 1964, p. 457-463.

versos amplios y aliento cósmico, es una de las pruebas de la existencia del joven Borges del deseo, el ansia, el amor al mar primigenio.¹⁰

Con respecto al libro que no llegó a ver la luz, se denominaría *Salmos rojos* y albergaría un conjunto de composiciones celebratorias de la Revolución Rusa de 1917. Entre los poemas rescatados, "Rusia" y "Gesta maximalista" se ofrecen como prueba de verdad de aquella "visión esperanzada del mundo, un tono enérgico y whitmaniano, muy diferentes del desaliento y la incredulidad que reflejarían las composiciones subsiguientes del mismo autor".¹¹

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal ha valorado la importancia de la primera guerra mundial en la conformación de la mentalidad y toma de postura de Borges ante la realidad política. El impacto de la guerra no se produce en él sino a través de los poetas expresionistas alemanes juntamente con la poesía de Whitman, a los cuales descubre hacia 1917. Son las "imágenes ardientes, dislocadas, de fuego", que trasuntan "la furia casi erótica de la guerra y su violencia criminal", las que promueven en Borges una adhesión estética y ética hacia la hermandad de poetas del expresionismo:

Tanto su obra crítica de entonces, como su poesía de la primera época, está influida por este generoso concepto... (...) no sólo escribió entonces poesía expresionista en español: también compartió el credo del movimiento y, sobre todo, su ideología juvenil.¹²

¹⁰ Los poemas que Borges publicó entre 1919 y 1922 en las revistas *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, *Baleares* y *Cosmópolis*, fueron recopilados parcialmente por Guillermo de Torre, Gloria Videla, Marcos Ricardo Barnatán y Carlos Meneses, quienes los incluyeron en diversos estudios críticos. En el libro de Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Borges*, Palma-Barcelona, Calamus Scriptorus, 1978, aparecen reunidos. Se trata de la compilación más completa existente en la actualidad.

¹¹ G. de Torre, art. cit. p. 459-460.

¹² Emir Rodríguez Monegal, "Borges y la política", *Revista Iberoamericana* 100-101, 197, p. 270-271.

Estas aseveraciones de Rodríguez Monegal encuentran apoyo en las antologías preparadas por Borges, como en sus notas y declaraciones posteriores. Me parece útil incluir aquí las efectuadas a James Irby en 1962 y a Jean Milleret en 1970:

En Ginebra, donde pasé los años de la primera guerra... (...) conocí el expresionismo alemán, que para mí contiene ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusta mucho más que el surrealismo o el dadaísmo, que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal...¹³

En Suiza conocí a los expresionistas alemanes, sobre todo Johannes Becher. Toda esta gente se parecía mucho... (...) estaban mucho más próximos del futuro surrealismo que del cubismo porque se interesaban por la magia, la mística, las experiencias oníricas, etc. Mientras que los cubistas se interesaban sobre todo por las formas, los otros eran más bien pacifistas, místicos y esotéricos.¹⁴

El pacifismo de los poetas expresionistas, su desesperada respuesta a la sociedad que los condena y sacrifica, informa el impulso capital de este poemario, trasunto del espanto de los hijos de una Europa que ya no los envía a morir lejos de casa, en el traspasio de las colonias, sino en las trincheras cavadas a sus pies. Genocidio que conmueve a este joven argentino que se halla cursando el bachillerato en Suiza y lo lleva a manifestar su simpatía abierta hacia su condición humana amenazada por la muerte y el horror y a orientarse, como la mayoría de los jóvenes de la hermandad expresionista, hacia la utopía socialista que ven encarnarse en la revolución de 1917.

Rodríguez Monegal destaca en estos poemas al joven parricida simbólico:

Perdido en un mundo que se estaba deshaciendo ante sus ojos neutrales, Georgie encontró en la experiencia imaginaria de la guerra y en la exaltación de los ritmos rojos, una metáfora para sus propios intensos y confusos sentimientos de lealtad filial y amor incestuoso, el oscuro ímpetu parricida que la poesía de ese tiempo apenas enmascara.¹⁵

EN LA REVISTA *CERVANTES*

Borges recoge en su *Antología* publicada en la revista *Cervantes* en Madrid, octubre de 1920, composiciones de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, August Stramm, Lothar Schreyer, H. V. Stummer. Tres notas las acompañan. En la primera, a propósito de Stadler, exalta "el oleaje de sus himnos" como "su entusiasmo ante las polifonías occidentales", su bondad, ecuanimidad, su índole romántica y rezagada, su espíritu "cálido y convencido", su muerte temprana en combate en 1914.¹⁶

En la segunda nota elogia los poemas de Johannes Becher, "puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas".¹⁷ La estimación recae en el desenfreno verbal, la capacidad de subversión de las estéticas convencionales, los ataques contra la lógica del lenguaje, la función social del poeta capaz de desgarrar el mundo "con frases ganchudas", como dice expresivamente Fritz Martini.¹⁸ Borges considera a Becher, al cual sigue valorando muchos años después como el más significativo o memorable de los poetas expresionistas, como "el más alto poeta de

¹³ James E. Irby, "Encuentro con Borges", *Revista de la Universidad de México*. México, jun. 1972.

¹⁴ Jean Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 28-29.

¹⁵ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶ *Cervantes*. *Revista Hispanoamericana* (Madrid), oct. 1920, p. 101.

¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 549.

Alemania y uno de los poetas cúspides de la lírica pluricorde europea".¹⁹

La tercera nota se refiere a la estética y a la poética de Lothar Schreyer, poeta que, junto a Herwarth Walden, dará su aspecto característico a la revista literaria *Der Sturm* y a su actividad cultural, en su segunda época.²⁰ La incorporación de Schreyer a la revista es determinante para que ésta desenvuelva una nueva teoría poética, conocida como "wortkunst".²¹ De Schreyer, uno de los teorizadores del "Sturm-Dichtung", Borges destaca el antiintelectualismo y la concepción del poeta visionario ("sufre el imperativo categórico de modelar las visiones"), quien reconoce sólo la legalidad que exige cada obra, situada más acá y más allá de todo concepto de belleza.

Del conjunto restante de los creadores, dos cobran especial relieve para Borges: August Stramm y Wilhelm Klemm. El primero, caído en el campo de batalla como Stadler y Trakl, lírico y dramaturgo, fue el mayor animador de *Der Sturm*, donde publicó sus primeros versos en 1913. Ambos, Stramm y Klemm, manifiestan su aspiración estética hacia la concisión, hacia la mayor concentración verbal para la expresión de las vivencias más intensas. Podemos decir, figuradamente, que la expresión se desnuda enérgicamente en las cadenas de sustantivos y verbos hasta el límite con lo inarticulado en las creaciones de Stramm. Se trata del reconocido precursor de Dadá, movimiento que surgirá cuando la experiencia de la guerra troque el lirismo trascendente que aún hallamos en el poeta alemán, en el grotesco y la burla concitados por la creencia en la inutilidad del arte.

Los poemas recogidos en esta pequeña antología responden enteramente al

hipervitalismo que los historiadores de la cultura caracterizan como rasgo definidor del movimiento expresionista y son una ajustada muestra de sus principales registros.

EN LA REVISTA GRECIA

Es Wilhelm Klemm quien motiva esta nota, "Efigie prefacial", en la cual Borges advierte "el cimental whitmanismo" del poeta alemán, capaz de proclamar, en medio del fragor del combate: "Una y dos voces. Mi corazón es amplio cual Alemania y Francia reunidas..." Al dolerse de que la actitud del poeta ha cambiado, al comentar el tránsito de la creación de Klemm hacia su periodo "negro", la plenitud de su registro expresionista, Borges da pruebas de su vehemente antinaturalismo:

(Klemm) ... prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio.²²

Surge de este texto la conceptualización del expresionismo como estética emparentada con el barroco y "la visión goyesca", la refracción de los datos sensoriales, la diversificación de los ángulos de visión, la "hiperestesia cicatriz". O sea, la deformación, la intensificación, la visión profunda -"Su mirada perfora el mundo real",- dice, el delirio. La presencia de términos propios de las artes visuales en el discurso de Borges nos remite a la estrecha dependencia de la pintura que tuvieron en general las artes de vanguardia y, en particular, el expresionismo, rasgo característico de un discurso de época y de una militancia clara.

¹⁹ Cervantes, p. 103.

²⁰ *Ibid.*, p. 110-111.

²¹ V. Modern, *op. cit.*

²² *Grecia* (Madrid), 50, dic. 1920. V. Apéndice de este trabajo.

EN LA REVISTA *ULTRA*

Pero, a no dudarlo, es en la nota de la revista *Ultra* -Madrid, 20 de octubre de 1921- donde apreciamos no solamente al Borges traductor y crítico de la creación de los expresionistas, sino también al Borges creador que ya tempranamente define su propio ángulo de visión, su poética. El antinaturalismo es, definitivamente, el punto de partida del largo camino emprendido. Borges advierte los prejuicios de la estética realista, el absurdo de identificar verosimilitud con verdad y su propuesta vinculadora de objetividad con apariencias, con exterioridad. Hay también aquí una crítica no tan larvada a la subordinación del arte y la literatura a finalidades extra-estéticas en el realismo.

De la lectura del expresionismo (al menos en buena medida es el expresionismo y su impacto en el conjunto de lecturas practicadas por el joven Borges por estos años, pues aun la conocida influencia de Whitman es concomitante, ya que es uno de los pivotes de los expresionistas) surge tempranamente una de las definiciones decisivas de la poética borgiana: la imaginación es total. Los espejos de la realidad emotiva y pasional no son menos importantes que lo visible y lo palpable.

En segundo lugar, me parece importante señalar el concepto de objetividad ligado al de la perspectiva que se desprende de este texto. Puede leerse la historia como un bello relato. La objetividad en poesía se subordina a la sensibilidad que rige la creación y orienta al poeta lírico. Me conmueve la lectura de estas palabras del joven Borges, su elogio de la emoción viviente y del gran calor de corazón hallado en estos poemas duros y dolorosos forjados, como dice, en la nadería y el fatalismo de las trincheras. Conmoción que deriva, claro está, de la sorpresa por el tono vehemente y cálido, el vocabulario, las categorías patéticas, el

concepto de la literatura que se desprende de este texto; la fluencia del discurso, enteramente distinta a la del Borges maduro, Borges ensayista y narrador, Borges crítico, tal y como se nos presenta el "La flor de Coleridge", pongamos por caso.

"ACERCA DEL EXPRESIONISMO"

Éste es el título del ensayo que Borges incluye en sus primeras *Inquisiciones*²³ "Por obra del expresionismo y de sus precursores", nos dice Borges, "se generaliza lo intenso". Conviene reproducir de sus afirmaciones:

... los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento. La causadora de este desmenuzamiento fue a mi entender la guerra, que poniendo en peligro todas las cosas, hizo también que las justipreciaran.²⁴

... en trincheras, en lazaretos, en desesperado y razonable rencor, creció el expresionismo. La guerra no lo hizo, mas lo justificó.²⁵

Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo.²⁶

Los patriotas afirman que el expresionismo es una intromisión judaizante (...) (...) (La teología -que los racionalistas desprecian- es en última instancia la logicalización o tránsito a lo espiritual de la Biblia, tan arraigadamente sensual. Es el ordenamiento en que los pensativos occidentales pusieron la obra de los visionarios judaicos (...))

... los expresionistas han amotinado de imágenes visuales la lírica contemplativa germánica y pensaréis tal vez que los que advierten judaísmo en sus versos

²³ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 146-152.

²⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁵ *Ibid.*, p. 148.

²⁶ *Ibid.*

tienen esencialmente razón. Razón dialéctica, de símbolo, donde la realidad no colabora.²⁷

Podemos puntualizar: eficacias de detalle, no de conjunto, que acentúan lo aspectual del discurso, consecuencia de la guerra que intensifica las vivencias; el expresionismo crece en las trincheras; la vehemencia, la profundidad, la hermandad universal son sus características definidoras.

Borges incluye poemas de Alfred Vagts, Werner Hahn y Wilhelm Klemm, que ha traducido especialmente para su inclusión en esta nota-ensayo.²⁸

Cualquiera que sea el alcance que quiera reconocerse a las búsquedas implícitas en las poéticas de vanguardia, hemos de aceptar, con César Fernández Moreno, su dependencia de razones históricas trascendentes a las puramente artísticas.²⁹

Si, como lo admitimos habitualmente, a partir del modernismo se intensifica el constante trasiego que reconocemos como propio de la dinámica que relaciona las literaturas europeas y las hispanoamericanas, debemos visualizar la función capital de las vanguardias. No se trata solamente de su incidencia en la renovación de los modos de decir o referir, en su alteración del sistema de las retóricas convencionales. Su impulso tiende a la liquidación de un estado de cosas vigente, probablemente, desde la Edad Moderna. Las vanguardias beligeran y abominan de la tradición.

²⁷ *Ibid.*, p. 148-150.

²⁸ "Noche en el cráter", de Alfred Vagts; "Ciudad", de Werner Hahn; "La batalla del Marne", de Wilhelm Klemm.

²⁹ César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 128 y ss.

El nuevo equilibrio que buscaban los movimientos artísticos finiseculares se muestra inasible. Al tornarse cada vez más inestable, de provisional pasa a convertirse en momentáneo. Las formas deshumanizadas, suprarrealistas, infrarrealistas, antirrealistas -alteración de las formas primarias de las cosas, inversión de las jerarquías, fuga de lo real-, al extremarse, se toman hiperartísticas o hipervitales. Exasperan la visión promediada de representación, sentimiento y voluntad, dislocan los consensos y se resisten a su imperio.

El joven Borges se inclina hacia el hipervitalismo de los poetas expresionistas alemanes. Posteriormente querrá extraer su arte de la existencia, esencialmente temporalidad (Cansinos Asséns recordará su "ardor de poeta sofrenado por una venturosa frigididad intelectual"). En el primer caso, asistimos a su admiración por el lenguaje polifónico y las imágenes ardientes que traducen una experiencia límite: en el segundo urdirá, como Hlák, en el tiempo, su alto laberinto invisible.

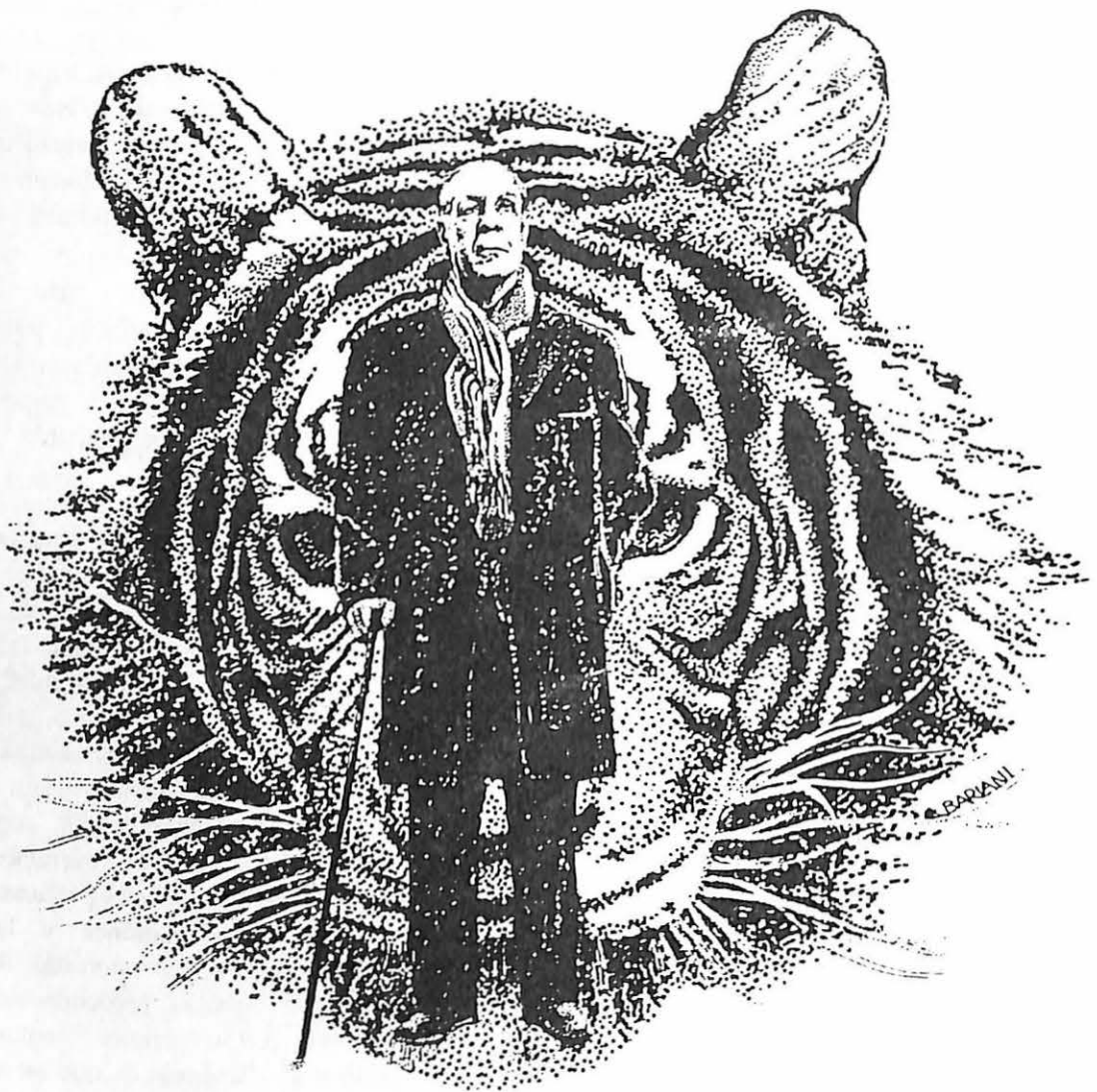
Es así como podrá estimar, en 1920, la fecundidad metafórica del ultraísmo; en 1921, anhelará un arte que traduzca la emoción desnuda, el ritmo. Y ya en Buenos Aires, querrá llevar el impulso ultraísta hacia la formación de una "mitología nacional y variable".³⁰

Borges apreciaba la hermandad universal de los poetas expresionistas alemanes, su capacidad imaginística para trasuntar la angustia de las situaciones-límite. ¿Nos atreveremos a creer que la "serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales" de los expresionistas, tuvieron que ver con sus propias preocupaciones estéticas posteriores a su primer contacto con el movimiento? ¿Pensaremos que su confesión en *Elogio de la sombra*, su nostalgia de Walt

³⁰ *Ibid.*, p. 140.

Whitman y sus salmos amplios, abiertos, son de alguna manera, un reencuentro momentáneo con el primer Borges y su gusto por las utopías redentoras y transformadoras? ¿El "simulacro de eternidad", como llama Yurkievich a la escritura borgeana, reconoce las tensiones que comporta su ausencia, la de esa *marea* inicial que apreció cuando se precipitaba hacia la aventura ultraísta, a la que llamó "expresión del transformismo en literatura"?

Tal vez las criaturas pacifistas, místicas, esotéricas, interesadas por la magia, las experiencias oníricas, los modos de creación artística, nutren los temas de las ficciones borgeanas. Puede que sean ellos quienes reaparecen en los escritos fictos en prosa para protagonizar las historias en las cuales su condición de desvalidos se acentúa frente a la inexorabilidad.



**APÉNDICE
ANTOLOGÍA EXPRESIONISTA**

El arranque

Ya una vez las trompetas desgarraron en sangre mi
corazón impaciente.
Hasta que éste, saltando como un potro, tascó furioso
el freno.
En ese tiempo los tambores llamaron al asalto en to-
dos los senderos.
Y la música de la lluvia de balas fue para nosotros la
más magnífica del universo.
Luego de pronto se detuvo la vida. Entre árboles vie-
jos manaron las carreteras.
Nos seducían alcobas. Era dulce detenerse y perderse,
Desnudar la realidad al cuerpo como de un uniforme
polvoriento.
Y ahogarse en los tapices suaves de las horas de
sueños.
Pero una mañana el eco de señales arremetió la niebla,
Silvando cual un sable. Como cuando en la obscuri-
dad de pronto luces chorrean,
Como cuando en el vivac de mañana irradian las
trompetas
Y los soldados cantan y ensillan los caballos y levan-
tan las tiendas.
Yo me vi empujado en las filas que asaltan mañane-
ras -fuego sobre los yelmos y cometas-
Adelante, la lucha en la mirada y en la sangre, la
rienda suelta...
Tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfa-
les
Tal vez en cualquier parte yaceríamos tendidos entre cadáveres
Pero antes del tumulto y antes de hundirnos
Nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se
saciarían.

ERNST STADLER, 1912

(Por el oleaje de sus himnos, por su entusiasmo ante las polifonías occidentales, Stadler es -con Rilke, Trakl y Jorge Heym- un precursor de los expresionistas. Cálido y convencido. Bueno, de esa bondad ecuaníme que al anochecer tienen los árboles y las fuentes . No sé qué

faz romántica y rezagada en la fisonomía de su espíritu le hizo germanizar los poemas pueblerinos de Francis Jammes. El 14 -en su arbitrario y trágico rol de teniente de artillería- le ultimó una bala francesa.)

Lusitania

Las torres de agua cierran al despeñarse una boca.
Atravesadas manipulan las lanchas.
Marineros berreantes gotean de los mástiles.

Escarabajos sacudidos.
Balidos de sirenas.
Radiante de luna se hunde la cortesana
Agujereada por la virilidad del torpedo.
Hierven las olas. Úlceras.
Plantas del mar untan las caderas de tablas.

...¡Lusitania! Palacio en los abismos flameado
Abigarrado, con jardines chorreantes - ¡con antorchas!
Tu claro cuerpo dislocado por delirantes infiernos
(...hasta que una caricia te despierte...)
Ya lame el bajo azul el gallardete
y sirenas - ¡las sirenas resuenan!
Viscosidad de arco iris tus despojos devienen.

¡Oh, te levantas! Por los océanos vuela
Tu aliento. Una columna fresca es la mañana
que tú despiertas...Himnicamente te meces,
Pez, ¡símbolo de las humanidades resurrectas!

JOHANNES R. BECHER

(De *An Europa*, 1916)

(Johannes R. Becher. El más alto poeta de Alemania y uno de los poetas cúspides de la épica pluricorde europea. Crucificado sobre el mutilado torso de Europa supo ritmar, en sus himnarios plenos de oceánicas resonancias, la gesta de la guerra y la revolución, de la agonía y del resurgimiento. Compañero de Lielknecht. Desde las barricadas de Berlín nos tiende sus poemas: puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas)

Arrullo

En la honda fuente de tus ojos solloza una canción
de la tierra.

Mi madre canta en la tumba.
La cruz de madera de mi madre florece en la verdura.
Del rostro de tu voz se mece un eco de mi alma.
En el aliento de tu regazo acuesto el crepúsculo
y la noche florece de su seno.
Mi madre se ha despertado en la tumba.

Instante

Mi corazón alza la mano.
Muchos jardines florecen.
Una mirada cae de tus ojos.
Y la bebe mi alma.
Un violín.
Canto yo -¿cantas tú?
Sonamos juntos.
Hacia nosotros florecen todas las rosas.

KURT HEYNICKE

(Del libro *Los violines de Dios.*)

Ciudad

Sigue el ramaje de los vientos. Las aristas
De las esquinas van empujando las calles
Curvas de luz ondeante deslumbrar
Espejadas por el brillo redondo de los lugares
¡Voltea el colorismo! Desata la madeja
De los valles cansados. Hambriento queda
Siempre algo eternamente igual en los deseos
Que se empujan hasta devenir polvorientos.
Ya cada frente se revuelve en la red
De las frentes pulidas. Ya huye el movimiento
Por los canales de follaje, matando aquellas
Líneas entrelazadas que se pegan al cielo.

WERNER HAHN

(De *Die Aktion*, 1918)

Noche en el cráter

Nube, óraneo sin mandíbula inferior, alisa el campo
carcomido de cráteres.
En el molusco grieta se vuelve livida la arrugada
perla enfermo rostro
Y resbala del cordón roto. Frente que aún me tiene
por ambas manos atado.
Siempre flanqueado de infinito, bostezan en mi costado
las heridas de lanza.
Ante los ojos los malos presentimientos nerviosos de
fuego a ras de tierra, como llamas de alcohol,
un exorcismo, para no sostenemos mucho tiempo en
este heroico paisaje.
Junto a las ruinas de betún y cemento, bloques errá-
ticos 1916-17,
y escarpadas esferitas de luz, desesperado contra-
exorcismo.
Las granadas de gas estallan como un intestino pin-
chado,
Las proboscis de las caretas limitan su horizonte al
mínimum de existencia.
Alrededor del yelmo de acero el ventilador viento
sopla
tras de buscar inútilmente susurros en las forestas;
aquí el lecho primordial de raíces ya no mece la
tierra,
sino la detonación de las minas, el final de la trayec-
toria de terribles cometas.
Encuentros calculados en no sé qué angustiosa astro-
nomía,
bajo las frentes rizadas como cinc rígido.
Las granadas de mano se arrojan por la borda.
Al amanecer surge como en alta mar un cadáver
Color de plata o agua. Para nosotros -cual un amu-
leto- íntimo e inmediato.

ALFRED VAGTS

(De *Die Aktion*, 1918.)

El cielo nos soborna

El cielo nos soborna

Con los ojos algo entornados
Las copas de los álamos
Dicen de la paz y del viento
Hermanas relucientes
Se tienden en la pradera
Sobre las vidriosas máscaras de los bosques
Las riendas del sol cuelgan
Fuego mojado
Arde en la piel verde
Paz del recuerdo
Mana sin tregua
Un arco pardo
Lentamente vuelve
Lo toma el puente
Antes que la tarde azul aparezca.

WILHELM KLEMM

(De *Die Aktion*, 1918.)

Lucha de amor

La voluntad está
Tú huyes y huyes
No tener
No buscar
Yo
No te quiero!
La voluntad está
y arranca las paredes
La voluntad está
y tuerce la corriente
La voluntad está
y arruga en sí las leguas
y jadea
ante ti
Ante ti
y odiar
ante ti
y defender
ante ti
e inclinarse
ante ti

y hundirse
pisar
acariciar
maldecir
bendecir
alrededor
de la tierra redonda!
La voluntad está!
En el mismo éxtasis
se aprietan nuestras manos
y nuestras lágrimas
ondean
en el mismo torrente
La voluntad está
No tú
No a ti
La voluntad está!
No
Yo!

Encuentro

Tu paso tiembla
Al vernos muere la mirada
El viento
Juega
Cintas pálidas
Tú
Te das vuelta!
El tiempo está cortejando el espacio!

Al pasar

En los astros arde la casa
Mi paso se retiene y tiritita.
Mi cerebro duerme en tu seno.
Las dudas me devoran!
Pleno
sombrea tu busto en la ventana
Sin ruido el espionaje me envuelve
Los astros rayan hierro ardiente
Mi corazón,
se carboniza!
La ceniza que lanzó el viento jadeante
se hiela en tu ventana

Los pies siguen arrastrando el fardo vacío!

AUGUST STRAMM

(Del libro *Du Liebesgedichte*, 1919.)

Poemas

Suave temblor
Manos inclinan fuentes de brillo
Corazones de niños se estremecen
Pliegues de cielo
Estrellas el rocío de la tierra florece
Manos cogen luz vacía
Portan luz
Queman luz
Niños erran sobre mundos
Alas apoyadas al cáliz
Derramadas en el cielo
Lloran mares
Hondo viaje
Hombre
Fulgor resbalan barcas de niños
Luz aislada
Madre plañe tinieblas

Luto desola
Sin nombre
Manos hunden ojos
Sin lágrimas
Destruído por los hombres
Cabellera de viento
Palidecer
Abandonado por los hombres
Sin mundo
Luto desola
Luto desola.

LOTHAR SCHREYER

(Del *Sturm*, 1919.)

(La trayectoria subcutánea y barroca que dibujan los poemas de Lothar Schreyer reflejan su actitud de primordial antiintelectualista y su desdén por toda pirotecnica teórica. Artista -ha dicho Lothar Schreyer- es el visionario que sufre el imperativo categórico de modelar las visiones... "No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley... La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es ni bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte... Arte es aquello que no podemos definir. Las susodichas obras de arte (las que admiran como tales el siglo) no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano...")

Epitalamio

Pájaro rojo
El corazón voló sobre las plazas que esponjaba la noche
Las avenidas sueltas
Colgaron sus hamacas de tus hombros
Púrpura fresca se despeñó por la desnuda ventana
Los espejos bebieron las aureolas
Los ojos fueron una vid trepadora sobre tu toreo irradiante
Bajé a tu carne como quien baja a una fuente
Trapezio sensorial estrella honda gimnasia curvilínea
En la culminación los cuerpos fueron dos alas
Yo había olvidado
Que en la tierra existían tantos jardines
Sobre tu cuerpo avión de adolescentes
Volé rompiendo los horizontes felices.

H. v. STUMMER

(Del libro *Leidenschaftliche Plakate*, 1919.)
Notas y traducción de JORGE LUIS BORGES

LÍRICA EXPRESIONISTA*

EFIGIE PREFACIAL

Durante la lucha dubitativa del Marne, un hombre que ceñía el uniforme gris de los ejércitos imperiales creó un poema, donde resaltan las siguientes líneas:
"La hierba brilla como un metal verde. La batería eleva su voz de león. Una y dos veces. Mi corazón es amplio cual Alemania y Francia reunidas..."

* Grecia (Madrid), 50, dic. 1920.

Este suceso -no inscrito por los historiógrafos y plasmable en fáciles exaltaciones de oratoria maximalista o cristiana- nos revela el cimiental whitmanismo que subrayaba entonces Klemm. Ahora -ya evadido de la madeja carcelaria guerrera y aplaudida su obra poemática por la crítica de más agudos anteojos- esta actitud no impera totalmente en sus versos. Wilhelm Klemm es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio. Su mirada perfora el mundo real, y en su hiperestesia creatriz opone al traumatismo de los sufrimientos la visión goyesca y barroca de otro kosmos absurdo, de trayectoria fija por los rieles de un férreo fatalismo y delirantemente pleno de aquel método que traza las complejas espirales de la locura. (Ya Guillermo Shakespeare lo dijo.)

Aunque no es de aquellos poetas que siembran sus escritos de notaciones cromáticas hasta hacernos dudar de su memoria y de la exactitud de tantos oportunos matices, hay un personalísimo colorismo en sus versos. De la paleta verbal le gusta elegir el adjetivo "negro", que une siempre a substantivos frescos y limpios, escamoteándole así su carácter enlutado y adusto y dándole un valor luminoso, semejante al de un cristal ahumado:

*"Los negros jardines de los olores se abren...
Un negro arco iris atraviesa diagonalmente el cielo..."*

LA ASCENSIÓN

Él se apretó el cinturón hasta que le ciñó estrechamente.
Su armazón desnuda de huesos crujió. En el costado la herida.
Tosió baba sangrienta. Flameó sobre su martirizado cabello,
Una corona de espinas de luz. Y los perros siempre curiosos
Los discípulos husmeaban en torno. Golpeó como un gong
su pecho.
Gesticuló con los brazos, hasta que sus agujereadas
aletas
Por segunda vez largamente dispararon gotas de sangre,
Y entonces vino el milagro. El cielo raso del cielo
Se abrió color limón. Un vendaval aulló en las altas
trompetas.
Él, sin embargo, ascendió. Metro tras metro en el hueco
Espacio. Las getas palidieron en profundísimo asombro.
De abajo solo veían las plantas de sus pies sudorosos.

WILHELM KLEMM

EXTRACTO

La noche vierte sus viscosas lágrimas negras,
Sobre lechos fabulosos arde nuestra lascivia:
Con una vela en el orificio posterior, un mono ilumina
Desnudos innumerables y alumbramientos terribles.
Cada perro barbudo sufre su monodrama.
La muerte se presenta como ayudante de barbería,
La luna discute de la inmortalidad con una rata,
Ante nosotros pasan copias indescifrablemente chicas.
Progresos ilusorios nos embaucan.
Atravesamos todos los pisos del mundo:
Cuando arribamos al infierno nos repartieron cigarros.
Los canes ladraron himnos religiosos en coro
Fundadores de religiones saltaron de los pescantes.
A sus pies yacían enormes palomas.
Sobre una inundación de barro y cadáveres
Chisporrotea el poniente amargo de la bancarrota.

WILHELM KLEMM

(Del libro *Traumschutt*, 1920.)

Nota y traducción de JORGE LUIS BORGES

FIN DE FIESTA*

A César A. Comet.

Los vuelos de palomas
y la aridez del mar estéril
y esta caricia inflamable
enjaulada en mi frente

Todos los extranjeros preguntamos

Hace ya mucho tiempo

Nos han contestado

Pero nadie se atrevía a llorar

* Los siguientes poemas de Diego, Montes y Comet, así como "Horizontes", de Borges, se han tomado de la página 1 de *Ultra*, (Madrid) n.º 16, 20 de oct., 1921.

Este libro lo eslabonan unos cincuenta poemas, conscientemente duros y dolorosos, forjados por Wilhelm Klemm, Ludwig Bäumer, Alfred Vagts, Julius Talbot Keller y otros poetas, en la nadería y el fatalismo de las trincheras, en Polonia, en Rusia y en Francia. Como una estatua jónica, o, más sencillamente, como cualquier moneda, presenta dos aspectos: el uno, documental, histórico, de apuntación inmediata de los instantes de la guerra; el otro, de muestrario del expresionismo lírico en sus albores.

El primero no debe detenernos. Eso de concederle más importancia a los escritos que reflejan la realidad visible y palpable que a los que son espejos de la emotiva y pasional, es un prejuicio ayuno de todo justificativo. Deriva de los enciclopedistas y de las teorizaciones de Zola, y se basa en el absurdo de suponer que un árbol o un tranvía son más reales que yo que los comprendo. En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen. La objetividad no es en última exégesis más que una suerte de denominador común de muchas sensaciones subjetivas... Cuando Pedro Garfias afirma: *El mar es una estrella de mil puntas*, y Rodríguez Navas, en cambio, lo define como *el conjunto de aguas que rodean la Tierra*, ambos tienen razón, si bien el primero busca una finalidad estética y el segundo una fórmula, basándose en la cual pueden sacarse determinadas consecuencias físicas o geográficas. Y que no vengan a decirme que aquello de subrayar la verdad sensualista de las cosas más que las otras verdades es un prejuicio eterno. Los griegos visualizaban, verbigracia, la Historia como una bella narración o como una herramienta de moral, sin preocuparse mayormente de la verdad -supuesta- objetiva. Y tal vez hacían bien.

Con lo cual queda dicho que si en el libro que glosamos sólo hallásemos cosas como que un ruiseñor cantó en la iglesia derruida y otros datos así, lo pasaríamos por alto. Pero también hallamos emoción. Una emoción viviente que tiembla muchas veces en el fondo como una lámpara sepulta y que se expresa en frases truncadas y en un heroico barroquismo verbal.

Escuchad como prueba estas estrofas:

*Chillan las balas,
pájaros astrales
de una fauna metálica sin sangre.*

(J. T. Keller.)

Y éstas:

*Las ametralladoras charlan todavía un
rato
Y se van entretejiendo en las horas lar-
guisimas
Pero a las seis de la mañana bebe el inglés
su café.
Entonces podremos enterrar nuestros
muertos.*

(Wilhelm Klemm)

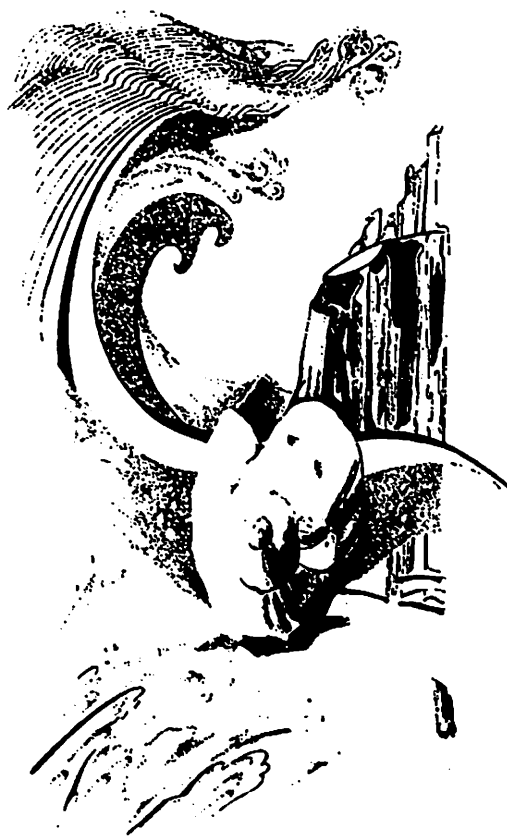
CLITEMNESTRA, ¿UNA MUJER VARONIL?

Nilda León

Universidad Nacional del Comahue

Quienes hayan leído la *Orestíada* de Esquilo difícilmente olviden la fuerza de su Clitemnestra, esa mujer que se atreve a matar a su marido y a ocupar el trono junto con su amante, Egisto. El destacado protagonismo que Esquilo le brinda no es casual.

Intencionalmente modifica versiones anteriores del mito en las que es Egisto quien mata a Agamenón. En estas versiones Clitemnestra colabora con su amante, pero no toma parte activa en el asesinato. La modificación introducida es altamente significativa, ya que acentúa el contraste entre el personaje y la imagen de mujer que se registra en otros testimonios del siglo V.



Si bien hay distintas opiniones con respecto a la situación de la mujer en la Atenas del siglo V, sabemos con certeza que era considerada un ser inferior y por lo tanto, no sólo no tenía derechos políticos, sino que, desde el punto de vista legal, era una eterna menor. Durante toda su vida tenía un *kyrios*, un tutor que la representaba ante la ley, el padre, el hermano, el marido, el hijo varón. Su función esencial era engendrar hijos para continuar la familia y, también, para transmitir la herencia. El ámbito de lo público le estaba vedado y pocas veces salía de su hogar, salvo en las fiestas religiosas. No recibía educación, excepto la concerniente a las tareas del hogar. Se casaba siendo

muy joven, con un hombre mucho mayor, elegido por su padre. No es de extrañar, entonces, que Pericles, en la *Oración Fúnebre*, considere que la virtud esencial de una mujer

debe ser no dar que hablar ni para bien ni para mal.¹

El contraste entre la Clitemnestra de Esquilo y la joven recatada, sumisa y de pocas luces, que parece ser el ideal de la época, es realmente notable y está destacado en varios planos.

Esquilo presenta a Clitemnestra a través de personajes masculinos que resaltan lo que ellos consideran inapropiado para una mujer: la capacidad de mando y la capacidad de reflexión. El primero en hacerlo es el vigía, en el prólogo, quien le atribuye la cualidad de pensar como un hombre y la capacidad de ejercer el poder. Más adelante es el coro el que afirma que ella ha actuado como un varón prudente. Por su parte, la acción misma demuestra que Clitemnestra no se adecua a los parámetros que el coro especifica como propios de las mujeres: debilidad, incapacidad de reflexión, credulidad, liviandad.

Esta contradicción ha llevado a muchos eruditos a considerar que en la *Orestíada* se produce una inversión de género que se advierte claramente desde el *Agamenón*. Clitemnestra es, según ellos, un personaje varonil cuya contraparte es el afeminado Egisto. Se han basado, fundamentalmente, en las palabras del vigía, del coro y del mismo Agamenón. Una vez aceptada esta inversión, le han dado una interpretación plausible en el cotexto de la obra.

Para Anne Lebeck, esta perversión se incluye dentro de un esquema general que consiste en transformar en su opuesto todas aquellas fuerzas que deberían ser benévolas, hermosas y vitales².

¹-Un análisis de las distintas posiciones que se han sostenido respecto de la situación de la mujer griega puede encontrarse en el trabajo inédito *Las mujeres en la tragedia de Esquilo*, resultado de una investigación sobre el tema que he dirigido con el asesoramiento de la Prof. Elena Huber. Allí también se consigna la bibliografía.

² A. Lebeck, *The Oresteia: a Study in Language and Structure*. Washington, 1971. p.69, 131,133.

Para Gantz, el intercambio de roles entre varón y mujer, junto con el sacrificio impio de un ser humano en lugar de un animal y la caza de un hombre, no de fieras, refuerza el tema central de la *Orestíada*: el mundo humano está en un caótico desorden que continuará hasta que se resuelva la oposición entre venganza y justicia³.

Winnington-Ingram va más lejos aun, para él la masculinidad de Clitemnestra es algo aceptado: ella es una anomalía, una mujer con la mente de un hombre. La tesis que sostiene en el capítulo "Clytemnestra and the vote of Atheneia" es que ella mata a Agamenón por envidia de su sexo, por no haber podido ser ella quien comandara la expedición a Troya y porque no está dispuesta a soportar que un hombre la domine: "The thesis of this chapter- and it is supported by the continual emphasis which the dramatist places upon the sexual polarity and upon the anomalous personality of Clytemnestra - is that she hated Agamemnon, not simply because he had killed her child, not because she loved Aegisthus, but out of a jealousy that was not jealousy of Chryseis or Cassandra, but of Agamemnon himself and his status as a man. For she herself is of manly temper, and the dominance of a man is abhorrent to her. Thus, when she kills her husband, it is not only an act of vengeance, but also a blow struck for her personal liberty. The same motive explains her choice of Aegisthus".⁴

Esta afirmación que califica a Clitemnestra como una mujer varonil suscita en nosotras una pregunta: ¿varonil para quién?. Por lo general, no se encuentra la respuesta en los estudios críticos, por eso nos parece interesante explicitar las opciones.

³ T. Gantz, "The fires of the *Oresteia*" *Journal of Hellenic Studies*, cii (1983). p. 28.

⁴ R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*. Cambridge University Press, 1983, p. 105

Si lo que se afirma se basa en una definición de lo femenino y lo masculino inmutable en el tiempo y el espacio, desde ya manifestamos nuestro desacuerdo. Para nosotras, las concepciones acerca de lo femenino y lo masculino, así como también la asignación de funciones para hombres y mujeres en la sociedad, están determinadas por *construcciones culturales* que varían en las distintas sociedades y en las distintas épocas. Nos ubicamos en la corriente de quienes sostienen que no existe un condicionamiento natural que implique la inferioridad de la mujer. La diferencia sexual no es índice de inferioridad. No hay un condicionamiento biológico que determine la incapacidad de las mujeres, es por eso que preferimos hablar de *género*, en lugar de sexo.⁵

Si, por el contrario, lo que se afirma es que Clitemnestra es varonil para el ateniense del siglo V, creemos que es probable que muchos espectadores hayan compartido esa idea.

⁵ "Enfocado críticamente, entendemos por género la forma de los modos posibles de asignación a seres humanos en relaciones duales, familiares o sociales, de propiedades y funciones imaginariamente ligadas al sexo. Los dos modos que asume el género en la mayoría de las sociedades históricas y en la actualidad -femineidad y masculinidad- no deben entenderse en sentido esencialista; ellos constituyen patrones de actitudes y de comportamientos que se espera que los seres humanos observen. En nuestra definición se subraya que 1- el género está vinculado con el sexo sólo imaginariamente y no por supuestas razones naturales, y que 2- el género no corresponde a seres humanos en sí y por sí, sino que es atribuible a individuos sólo en tanto ellos están en relaciones sociales. Debemos añadir que, al no ser constitutiva de los seres humanos en sí y por sí, la categoría de género es histórica, en el sentido de que no necesariamente se aplica a los sujetos en todo tiempo y lugar. A las notas de relationalidad y de historicidad agregamos la de posicionalidad. Que el género es posicional quiere decir que es un "lugar" desde el cual cada sujeto se ubica en determinadas circunstancias para construir prácticas y significados". María Isabel Santa Cruz, Alicia Gianella, Ana María Bach, Margarita Roulet, María Luisa Femenías. "Teoría de Género y Filosofía" *Feminaria*, 9, p. 24.

Pero, curiosamente, al tratar la caracterización de Clitemnestra, algunos críticos toman en cuenta sólo la opinión de los personajes masculinos de la obra. Lo que dice la reina al respecto no parece ser relevante, sin embargo, sus discursos ocupan gran parte del *Agamenón*. El protagonismo que Esquilo le brinda al personaje ha sido borrado por las lecturas de la mayoría de los críticos que han tomado como cosa probada que Clitemnestra es una mujer varonil, sin tener en cuenta que ella, continuamente, reafirma su condición de mujer.

Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué la mayoría de los críticos prestan atención solamente a las palabras de los personajes masculinos, dando por sentado que transmiten la opinión del autor? ¿por qué se desestiman las palabras de Clitemnestra? Acaso ¿porque ella es una mujer? De ser así, debemos enfrentar la realidad de que la mirada masculina ha seleccionado en nuestro texto una lectura unilateral, en la que se filtran las propias opiniones acerca del género. Este hecho no debe causar asombro. La concepción de la mujer como un ser inferior llega hasta nuestros días, a pesar de los cambios culturales que representan esa inferioridad de distintas maneras.

Creemos que esta lectura simplifica la postura de Esquilo, mucho más compleja y rica. Debemos volver al texto sin preconceptos y sin olvidar que el proceso de sentido en una obra literaria no se reduce a un nivel referencial. No se debe caer en el error de suponer que es el autor el que habla por boca de sus personajes. Las palabras de un personaje están condicionadas por su caracterización y por su función dentro de una unidad mayor que es el texto. El acto de enunciación de un autor es un texto íntegro y no un fragmento fuera de su cotexto.

Por lo tanto, para responder a la pregunta planteada acerca de la masculinidad de Clitemnestra debemos considerar sus discursos en el mismo plano que los de los personajes masculinos. Se hace evidente entonces que la reina no acepta en ningún caso ser considerada un varón. En todos sus discursos se incluye siempre en el linaje de las mujeres al cual se enorgullece de pertenecer.⁶

Por otra parte, cuando el atalaya y el coro la comparan con un varón, lo hacen refiriéndose a una cualidad específica y no en general. Hemos destacado que los rasgos considerados masculinos tienen que ver con la capacidad de reflexión y de mando. La acción demuestra también que Clitemnestra posee un admirable poder de persuasión. Ella es el único personaje de la obra que dialoga con todos los demás y a todos convence, excepto a Casandra.

Ya desde Homero, la capacidad de planificar racionalmente la mejor forma de actuar y llevarla a cabo, junto con el arte de la persuasión, son los atributos necesarios para el buen gobernante. No es casual, entonces, que, al encontrarlos en Clitemnestra, el coro los califique de masculinos. Pero nos preguntamos: ¿basta con poseer estas capacidades para ser considerada una anomalía? Pensamos que la respuesta es no.

Sostenemos que Esquilo se interesa por explorar aspectos de lo femenino que no son los aceptados en su época, pero no por eso dejan de ser conocidos: Clitemnestra es un caso extremo que Esquilo trata, insistiendo en la peligrosidad de una mujer de tal naturaleza. Nuestra opinión

⁶ Excede los límites de este artículo el análisis de los discursos de Clitemnestra en donde se comprueba lo que afirmamos. En *La imagen de las mujeres en la tragedia de Esquilo*, trabajo ya mencionado, se puede encontrar un análisis de sus discursos.

se basa en los siguientes aspectos destacados en la obra:

1) El ejercicio del poder por parte de la reina no es algo que ella haya buscado. Solamente la partida del ejército ha permitido que ella ocupe el lugar del rey. El coro mismo admite que ésta es una situación normal en caso de una guerra de conquista; pero debe ser una situación transitoria, porque implica una alteración de las competencias entre varones y mujeres.

2) El poder de persuasión, tal como ella lo posee, se inscribe en la tradición hesiódica. En el mito de Pandora, Hesíodo destaca que las mujeres tienen la posibilidad de convencer a los hombres urdiendo mentiras⁷. En el *Agamenón*, la reina pronuncia discursos enigmáticos que sus interlocutores interpretan de manera literal, lo que los conduce a equivocarse. Solamente las mujeres poseen la capacidad de interpretar enigmas.⁸

3) La reina actúa en la obra movida por un deseo de venganza que se basa en las tres ofensas de Agamenón: a) haberla abandonado, b) haber matado a su hija, c) haberle sido infiel. Esas son las razones que ella expresa y las tres son razones exclusivamente femeninas, tienen que ver con la protección del *oikos*, con la característica esencial de la mujer: ser la que engendra, y esa característica, que se manifiesta en el mismo vocablo *guné*, es la más destacada en la mujer ateniense del siglo V.

Entre las razones que la impulsan a vengarse Clitemnestra privilegia, sin duda alguna, la muerte de Ifigenia que no puede quedar impune. Ella lo dice explícitamente en el *agón* con el coro

⁷ Hesíodo manifiesta su concepción acerca de la mujer tanto en *La Teogonía* como en *Los trabajos y los días*.

⁸ La diferencia entre el discurso femenino y el masculino está expuesta por Ana Iriarte en *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus, 1990.

que sigue al asesinato Agamenón. Por primera vez manifiesta cómo ha sufrido ante el sacrificio de su primogénita y cuánto odio ha acumulado contra su marido, quien sin valorar en nada a su propia hija no vaciló en sacrificarla, como si fuera una res, para obtener vientos favorables(v. 1372-1576).

Hay quienes opinan que Clitemnestra miente nuevamente y que en realidad Ifigenia no significó nada para ella. Se basan en que ella es una mala madre, porque aleja a Orestes y trata mal a Electra. Sin embargo, esta conducta, posterior al asesinato de su hija mayor, no invalida para nada que el amor por Ifigenia haya sido real.

Otra opinión, bastante común, es que ella finge haber amado a su hija para obtener clemencia del coro. Esta interpretación no parece probable, dado que la reina se presenta desafiante ante el coro, cubierta de sangre y narra con lujo de detalles cómo ha matado a su marido, tras inmovilizarlo arteramente en el baño y qué placer le ha producido el chorro de sangre que brota con fuerza de las heridas de Agamenón y la alcanza. Sus palabras, a todas luces, no apuntan a conseguir clemencia, son la manifestación de un odio tan atroz que deja pasmados a los ancianos. Esto condiciona el estilo de su discurso, que varía totalmente con respecto a sus intervenciones anteriores: el sujeto de la enunciación está totalmente involucrado y la subjetividad aflora sin tapujos. Es muy improbable que en este contexto introduzca un distanciamiento sólo en lo que se refiere a su amor por Ifigenia.

Por otra parte, no son únicamente sus palabras las que prueban cuál es el motivo de su venganza. Esquilo dedica la primera parte de su tragedia a tratar el sacrificio de Ifigenia. Antes de que el coro se refiera concretamente a él, en el prólogo ya está aludido a través de las imágenes

del fuego, la caída de Troya y el *ololigmós*, grito de alegría que eleva Clitemnestra al enterarse del regreso de Agamenón. El fuego y el *ololigmós* nos remiten al sacrificio, dado que uno es indispensable para quemar las partes destinadas a los dioses y el otro es el grito con que las mujeres celebran la caída de la víctima.

En la *párodos* el coro, al referirse a la expedición a Troya utiliza un término con una alta carga connotativa: *protelia* (verso 65). Como bien señala Vernant "La primera imagen sacrificial aparece en el verso 65 del *Agamenón*, en el que se compara la entrada en combate con el sacrificio introductorio del matrimonio, las *proteleia*. Inmediatamente después aparece el tema del sacrificio que los dioses no aceptan, o, como se ha dicho, el "sacrificio impuro".⁹ Esta asociación velada nos traslada inmediatamente a Aulis donde en lugar de sus bodas con Aquiles Ifigenia encontró la muerte. No llevó Clitemnestra la antorcha en el himeneo de su hija. El ritual de vida, de continuación del *genos* fue trocado por un ritual de muerte, en lugar del fuego festivo que anunciaba el himeneo están las *apuron ieron*, las ofrendas que no arden.

El tema reaparece en el vaticinio de Calcas que el coro nos transmite. El adivino anuncia claramente el sacrificio de Ifigenia y también sus consecuencias: el asesinato de Agamenón a manos de su esposa, asimilada a una furia guardiana del hogar.

Aceptando las correlaciones que propone Vernant entre el vocabulario del sacrificio y de la caza, podríamos decir que la liebre preñada cazada por las águilas reales es de alguna manera Ifigenia, la hija inocente, ofrecida como pieza de caza a Artemisa y sacrificada como un animal doméstico en el altar, pero también es Troya cazada con la red en que la envuelve

⁹ Jean Pierre Vernant, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid, Taurus. 1987. p.137.

Agamenón y también los niños sacrificados a los que nombra Casandra. Por lo tanto la mención de uno de estos términos evoca por asociación a todos los demás, trazando redes semánticas que recorren el texto.

Es demasiado grande la importancia que da Esquilo a este sacrificio, ya sea en la descripción minuciosa o en la alusión simbólica, como para no considerarlo la ofensa más grave de Agamenón a su esposa.

Para nosotras, entonces, Clitemnestra no está presentada como una mujer varonil. Si admitimos que posee cualidades que en su época eran consideradas propias de los varones: inteligencia, don de mando y elocuencia, pero utiliza esas capacidades al servicio de fines que pertenecían a la esfera de lo femenino. Lo esencial es vengar la muerte de Ifigenia, no sólo como forma de llevar a cabo un acto de justicia, tal como se entendía en ese momento, sino como afirmación de su derecho de madre a participar en el destino de su hija.

Negamos, por lo tanto, la inversión de los géneros y sostenemos que hay un replanteo de los mismos. Esquilo enfrenta en el *Agamenón* dos concepciones contradictorias acerca de qué es ser mujer: la verbalizada por el coro y los personajes masculinos y la que sostiene, en sus discursos y en su accionar, la reina Clitemnestra. Trabaja su personaje presentándolo como una mujer que posee cualidades que no son las aceptadas en la Atenas del siglo V, aun cuando algunas de ellas pertenecen a la concepción que prevalece en los mitos y en la obra de Hesíodo. Sin embargo, aunque tiene estas capacidades, Clitemnestra sigue cumpliendo con las funciones propias de las mujeres griegas: la procreación y el resguardo del *oikos*. Los lazos de sangre son los esenciales para ella. Esto es lo que la hace peligrosa, puesto que privilegia aspectos

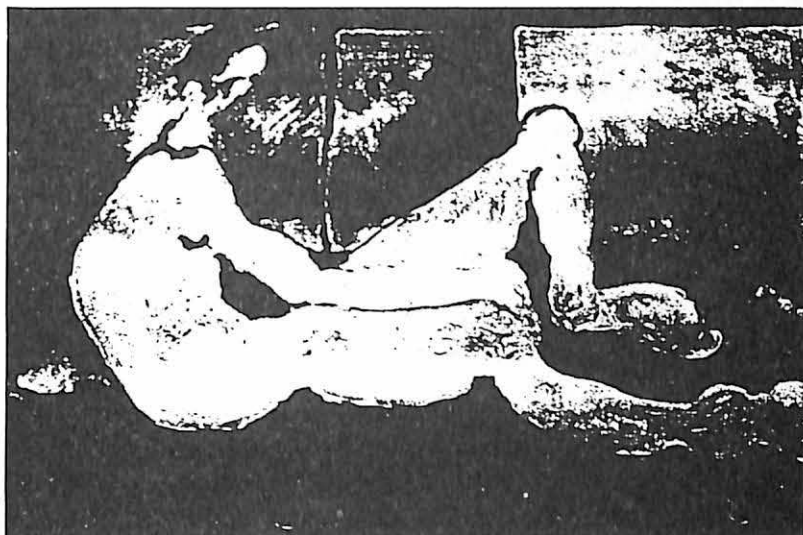
relacionados con el hogar, antes que con el bienestar de la *polis*.



LA CIUDAD EN LA POÉTICA DE ARQUELES VELA

Gabriela Espinosa

Universidad Nacional del Comahue



La narrativa de vanguardia estridentista del autor Arqueles Vela¹ se vincula con el

¹ Arqueles Vela inicia su contacto con el grupo de intelectuales que conformaban el estridentismo, con una extensa crítica al primer libro de vanguardia escrito por un mexicano y publicado en México en 1922: *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce. Vela fue secretario de redacción del semanario "El Universal Ilustrado" cuyo director, Carlos Noriega Hope, dio una gran difusión al movimiento. En 1922, comienza a aparecer en dicho semanario un suplemento denominado "La novela semanal" en el que se publica la novela *La señorita etc.* Más tarde, hacia 1925 y mientras Arqueles Vela viaja a Europa, se termina de imprimir la obra *Novelas*, que incluye: *El Café de Nadie*, dedicado a "Conchita Urquiza, amiga intransferible y Manuel Maples Arce, cómplice en este Café"; *Un crimen provisional*, dedicado a Germán List Arzubide; y se reedita *La señorita etc.* que había sido publicado en 1922.

impacto que viene provocando la modernización en América Latina desde fines del Siglo XIX.

El proceso de transformación de los mapas de las ciudades fue decisivo en el México porfirista. La ciudad, junto con sus acelerados cambios, provoca en el ciudadano incertidumbres en cuanto a la espacialidad y temporalidad que ocupa, y en cuanto a su pertenencia a la sociedad. La modernización brinda elementos novedosos: letreros luminosos, avenidas superpobladas, multitudes que viven en el anonimato, música que se escucha en la puerta de cada bar (fox, blues, charleston; en el baile, jazz band), aparadores de artefactos eléctricos en los que todas las cosas se llenan de luminosidad, autos que aceleran su marcha, publicidades en inglés, pájaros ultracelestes, estaciones solitarias de tranvías, etc. Los cafés y las grandes avenidas

se convierten en los signos externos de modernización que ponen de manifiesto los signos internos de la misma: la diferencia de clases sociales impregna el aire de la ciudad, la pobreza que la burguesía ociosa no quiere ver se manifiesta día a día y ya no puede ocultarse en arrabales.²

En este contexto, la modernización atraviesa todos los sectores de la sociedad mexicana de los años 20 y la narrativa estridentista manifiesta, como un rasgo común de la primera vanguardia, una "auténtica base social, cosmopolita y metropolitana". Este es el marco en el que se instalan los textos de Vela que postulan una sintaxis dislocada, por la estética propia de los textos de vanguardia, y erigen a la ciudad como protagonista, no ya como marco espacial³.

² Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, S XXI, 1988, cap. I.

³ Si pensamos en las fechas de publicación de estas novelas (entre el 22 y el 25), no podemos soslayar el hecho de que en América Latina se está produciendo una narrativa que deja profunda huella en nuestra literatura: es la Novela de la Tierra a nivel continental y la Novela de la Revolución Mexicana, en particular. Ambas, muy emparentadas por cierto, pueden incluirse dentro de un paradigma que enarbola las banderas de la búsqueda de una conciencia nacional y de la identidad del ser americano. En las novelas mencionadas los personajes viven directamente vinculados a la tierra y al paisaje y los narradores ponen el acento en lo social y en lo político.

A partir de la década del 20, otro paradigma comienza a desarrollarse, en especial en las vanguardias hispanoamericanas: los intelectuales se vinculan con los procesos de modernización urbana y producen textos que pueden contraponerse a las de la tierra o las de la Revolución. Aunque no todos rompen directamente con la tradición realista, comienzan a tratar otros temas. Son los textos con tópicos urbanos en las que se cuestiona el destino individual pero representativo del hombre: el alma ciudadana configurada por la gran urbe moderna, espacio que brinda una gran diversidad de elementos nuevos, pero en el que el hombre se encuentra solo, sin raíces ni tradición, se siente anónimo. Ejemplos de este paradigma lo constituyen Oliverio Girondo, Mario de Andrade, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández, entre otros.

"PALPITAR CON LA HÉLICE DEL TIEMPO"⁴

La ciudad es una constante en las novelas de Vela⁵. Se convierte en personaje y no en espacio social que sirva de marco novelístico, gracias al procedimiento que realiza el autor de apropiarse de los objetos y de los personajes que contiene la ciudad y transformarlos, animizando a unos y cosificando a los otros.

Sin embargo, aunque para los estridentistas la ciudad, dinámica y palpitante, debe ir acompañada siempre del elemento vital de la emoción, Vela incurre, en este caso, en una pequeña traición para con los preceptos del movimiento al que pertenece.

Lo que se proponía el grupo en sus manifiestos era explorar la emoción sincera como una "forma suprema de arbitrariedad y desorden específico"⁶, como un elemento unido indisolublemente a la idea de modernidad, indispensable para poder proyectarse en una ciudad en constante cambio. En 1923, en el

Siguiendo este paradigma, luego de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española, hacia los años 40, América necesita elaborar sus propios textos, no apuntando a la "mexicanidad" o "argentinidad" o a cualquier otro nacionalismo, sino buscando su identidad individual, apuntando a los problemas del hombre común, del ciudadano. Así entonces, resaltan autores como Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier o Leopoldo Marechal que producen textos que tienen en común innovar la estructura externa de la novela. Este paradigma no nace abruptamente luego de la Segunda Guerra sino que, como ya dijimos, tiene sus antecedentes en varios textos entre los que ubicaríamos los de los estridentistas.

⁴ Extraído del *Manifiesto Estridentista Nro. 2*, publicado en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985, p. 49.

⁵ Manejo la edición de sus novelas que publica Horizonte, Xalapa, México, 1926. En adelante, los números entre paréntesis corresponden a las páginas de esta edición.

⁶ Manuel Maples Arce, *Manifiesto Actual Nro. 1*, publicado en Schneider, p. 44

Manifiesto publicado en Puebla, el movimiento estridentista proclama:

La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días sublevados. Vivir emocionalmente. Palpar con la hélice del tiempo.⁷

En la narrativa de Vela, en cambio, la emoción de la gran urbe se manifiesta como paralizada, estatizada de un modo casi atemporal. Así, el narrador de *El Café...* expresa por ejemplo:

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas (p. 11).

También los personajes, como Mabelina, consideran la emoción de un modo retardado: ella desea amorosamente al periodista porque considera que tiene en todos los momentos de su vida "un movimiento retardado para vivir las emociones..." (p. 32).

Por lo tanto, la experiencia vital de palpar con emoción en una ciudad moderna se convierte sólo en un postulado que el movimiento propone en sus textos programáticos, como una utopía que no siempre se cumple en los textos literarios. Vela manifiesta más bien una nostalgia por la emoción perdida, característica tradicional de la literatura con la que se supone que la vanguardia rompe.

MUTABILIDAD Y FRAGMENTARIEDAD

La gran urbe, sujeto y no objeto, es calificada en las novelas de este autor como moderna y absurda, huraña, llena de frustraciones y también temida por quienes la habitan, es decir que se presenta, en este sentido, tal como la

pensaron los integrantes del movimiento en sus textos programáticos⁸.

En *El Café...*, los personajes viven en una realidad inhasible, en una mutabilidad permanente, "pasajeros hipotéticos" (p. 30), son todos y no son ninguno, son indiferentes a la realidad que les toca vivir, están cansados del ambiente del Café y se comportan como muñecos desinflados. Se sienten como saturados de un lugar en el que son "nadie", en el que "nadie lo espía a uno, ni lo molesta" (p. 25). Se consideran "analfabetos de emociones y sensaciones" (p. 38). Los personajes dialogan con fragmentos, se responden frases con las que no dicen nada importante y a través de las cuales le dan al lector, que conoce la experiencia de vivir en una gran ciudad, la sensación de diálogos que ocurren en un lugar público y que se tapan por el murmullo ensordecedor o por la música del ambiente.

La mutabilidad y la fragmentariedad de personajes, de diálogos, de objetos será una constante en los textos de Vela y se vincula directamente con el fenómeno de la modernidad y con el problema de la representación en el arte que surge con las vanguardias a principios de este siglo.

Por un lado, se utiliza la fragmentariedad como estrategia discursiva que apunta a sintetizar la experiencia de la ciudad moderna. Para ello Vela juega con la técnica del montaje cinematográfico, que hacia los años 20 comienza a contaminar en gran parte la literatura: el narrador focaliza partes a la manera de una cámara cinematográfica que se mueve en un

⁷ idem 4.

⁸ "Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias." (List Germán Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, Lecturas mexicanas, 1986.)

espacio que "todos conocen" y donde se desarrollan acciones en las que casi nada sucede. El foco se pone por lo general en manos, ojos, rincones, miradas. La sintaxis entonces empieza a mimetizarse con los procesos de montaje: "las técnicas cinematográficas desarrollan a través de la ilusión de la velocidad efectos de simultaneidad y síntesis" expresa Jorge Schwartz en relación con los textos de vanguardia de Oliverio Girondo y Oswald de Andrade⁹.

Por otro lado, la fragmentación del hombre se relaciona con la deshumanización que se vislumbra como uno de los resultados de la vida moderna: "La visión de Parnok de la calle en movimiento deshumaniza a las personas que están en ella, o, mejor, les da una oportunidad de deshumanizarse, de despojarse de rostros, y con ello, de la responsabilidad personal de sus acciones" expresa Berman y más adelante agrega: "La fragmentación de las personas por el dinamismo de la calle se vuelve un tema familiar en el modernismo de San Petesburgo"¹⁰.

Además, el procedimiento de animizar objetos y cosificar personajes provoca asociaciones inverosímiles que sorprenden al lector. Con este acto de manipulación produce una desmitificación del proceso de producción romántica ya que cuestiona la ilusión de la inspiración, la creencia de que la realidad puede describirse como un todo desde la omnipresencia del narrador. Esta ruptura es otra característica más de los textos de vanguardia, proceso que retoma claramente la narrativa hispanoamericana de los 40¹¹.

⁹ Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 81.

¹⁰ Cfr. Berman, p. 289.

¹¹ Una de las figuras centrales que explora estos procedimientos discursivos es, sin duda, Felisberto Hernández. El tema ha sido trabajado por una larga tradición crítica. Para citar algunos trabajos importantes mencionamos: Rosario Ferré, *El acomodador: una lectura*

DESPERSONALIZACIÓN Y ANONIMIA

El anonimato y la ambigüedad atraviesan estos textos como un rasgo característico de las novelas de tópicos urbanos. Esto puede observarse tanto en los personajes sin nombre, que se duplican (parroquianos) o multiplican (personaje principal de *Un crimen...*, señoritas de *La señorita* para nombrar sólo algunos casos) como en la adjetivación de los títulos mismos de cada una de las novelas: *El Café de Nadie*, *Un crimen provisional*, *La señorita etc.*, o como en el uso abundante de artículos indefinidos: una mujer, un hombre, un periodista, un sueño, una ciudad cualquiera.

La ciudad está llena de transeúntes anónimos que vagabundean, que se vuelven indiferentes al mundo que los rodea. Circulan sin reconocerse unos a otros, a diferencia de lo que ocurría en las "grandes aldeas" hispanoamericanas, en las que las clases ociosas paseaban saludándose, reconociéndose como una gran familia.

La despersonalización circula por todo el texto de *El Café...*: oscila desde la identidad no fija hasta la anonimia total. A lo largo de toda la novela, los personajes se vuelven "nadie", insignificantes y anónimos en este espacio del Café que es "de Nadie". Hay un mesero

fantástica, México, FCE, 1986; Ana María Barrenechea, "Excentricidad, divergencias y convergencias en Felisberto Hernández", en *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Ávila, 1969; Enriqueta Morillas Ventura, *La narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Universidad Complutense, 1983; Jorge Panesi, "Felisberto Hernández, un artista del hambre" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Bsuenos Aires., Ministerio de Educación y Justicia, 1984; Jaime Alazraki, "Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández" en *Río de la Plata. Culturas 1*, 1, Sto. Domingo, CELCIRP, 1985; Hugo Verani, "Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández" en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991; entre otros.

"hipotético, innombrable, que cada día es más extraño" (p. 12); los dos parroquianos no tienen nombre; uno de ellos, sentado en el bar está impasible, con la "despreocupación de que de un momento a otro surja el espectador retrasado y reclame ese lugar anónimo, innumerable" (p. 16).

El primer personaje que aparece con nombre es Mabelina. Ella representa una mujer de la noche que se relaciona con distintos hombres y se vuelve diferente con cada individuo, a cada noche y en cada instante. Hacia el final su figura se va apagando, a la manera de una representación teatral y el Café va quedando solo: "Después de ser todas las mujeres ya no era nadie[...] se encontraba agradablemente en el rincón de este Café, sin nadie, con nadie, como nadie[...] Era apenas un sketch de sí misma" (p. 38).

Los personajes de la novela no sólo son cuasi objetos, seres anónimos, sino que también dan la sensación al lector de ser insignificantes con constantes comportamientos incongruentes:

"[...] se lo ve ensayar 2, 3 veces, la intención de abordar la puerta del Café, tal se aferrara a la creencia de que se tropezará[...] en todo él hay cierta incongruencia de la locomoción[...]"(p. 14)

En *La señorita...* el personaje-narrador también se desenvuelve incongruentemente, su vida no tiene sentido, no tiene nombre y decide quedarse en una ciudad cualquiera. La mujer que busca es la representación de todas las mujeres, es todas y no es ninguna y esto se representa claramente en los "etc" [sic] que surgen en el texto como hucos anónimos que se pueden completar con todos los nombres, con cualquier mirada o cualquier sonrisa:

Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó hacia un sueño...Presentía

sus miradas etc... sus sonrisas etc...sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas.. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta inviolabilidad...(p. 93)

En *Un crimen provisional*, como su título lo indica, todo es provisorio: el crimen y hasta la identidad misma de los personajes. El relato comienza con el interrogatorio de un investigador a los personajes de una casa -entre ellos los sirvientes- debido al descubrimiento del cadáver de una mujer.

Uno de los hombres que es interrogado se presenta primero ante el detective como el Dr. Francois Buchon, luego entrega otra tarjeta con el nombre de Ferdinand Rossenerbach, ingeniero de minas. En un tercer momento ofrece otra con el de Arcady Kopeikevitch Kalkachov, embajador, y finalmente se presenta como Richard Baxter, abogado y notario. La actitud multifacética de éste encoleriza al detective y todos los indicios llevan a pensar que él sería el asesino.¹²

Personajes despersonalizados, anónimos, incongruentes, cuasi cosificados conforman el universo de hombres y mujeres que circulan por los textos en una ciudad absurda en la que las acciones casi no ocurren y las pocas que focaliza el narrador se expresan a través de una prosa fragmentada.

¹² La presentación de diversos nombres, profesiones y nacionalidades (la medicina es de Francia, la técnica es de Alemania, la política es rusa, las leyes son norteamericanas) va representando en la novela un imaginario cosmopolita. Esta forma de mirar al mundo, hacia afuera de los límites nacionales ya estaba presente en los manifiestos estridentistas: "Cosmopoliticémonos. Ya no es posible, tenerse en capítulos convencionales de arte nacional[...]"(en *Manifiesto Actual Nro. 1*, publicado en Schneider, p. 45.)

AMBITOS PÚBLICOS

Dentro del paradigma de textos con tópicos urbanos, la calle es el espacio que prueba el cambio, es el ámbito público en el que circula sin objeto un nuevo personaje: el flâneur o caminante. Este sujeto "paseante" vive en la soledad urbana, en medio de una muchedumbre, "formando parte de ella, el flâneur se distancia y recorre los espacios vacíos, las callejuelas, los suburbios silenciosos, adonde la multitud no llega".¹³ En términos de Berman, "el hombre moderno arquetípico es un peatón lanzado a la vorágine del tráfico de una ciudad moderna, un hombre solo que lucha con un conglomerado de masa y energía que es pesado, rápido, letal [...]"¹⁴ y además, como expresa Julio Ramos¹⁵, la flânerie no es sólo un modo de experimentar la ciudad sino de representarla, de mirarla.

Un excelente ejemplo de novelas cuyos tópicos están atravesados por la modernidad lo constituyen los textos de Roberto Arlt quien, según Beatriz Sarlo¹⁶, no sólo construye personajes-caminantes sino que él mismo se constituye en un "flâneur" modelo que recorre desesperado la gran urbe moderna, para luego representar en sus novelas los ferrocarriles, las luces de neón, los gasómetros y los nuevos edificios.

En *El Café...* no se alcanza a percibir al sujeto urbano, el caminante o "flâneur". Sin embargo, en *La señorita...*, el personaje siente que ha peregrinado mucho para encontrar la mujer que sueña, es el personaje que corresponde

al prototipo del caminante, el flâneur, el que se convierte en un "mirón hundido en la escena urbana"¹⁷ y que, a diferencia de *El Café...*, donde los personajes están quietos, camina y busca frenéticamente algo, un objeto del deseo que se representa en las distintas mujeres que ve en la ciudad.

Otro ámbito que aparece insistentemente en estas novelas es el café. Representa, tanto en la novela como en la modernización de las ciudades, el espacio intermedio en el que se produce el paso de lo privado a lo público. "Las ideas se maduran en la plaza en que se enseñan, y andando de mano en mano, y de pie en pie" como dice Martí¹⁸, y se intercambian en el bar y el café. Los intelectuales ya no son "los de lámpara", los que se recluyen a discutir en el interior de una casa, como los que representa *De sobremesa* (1896), novela de José Asunción Silva, sino que se encuentran en lugares públicos, se muestran en el café o en el club. La ciudad moderna los contiene. El espacio anónimo que brinda el Café se convierte en uno de los signos más característicos de la experiencia del hombre de principios de siglo, que vive las transformaciones de la modernización. Es la microexperiencia inmersa en la otra, la macroexperiencia de vivir en una ciudad nueva¹⁹. Así, el Café de Nadie, en la novela homónima, es el centro de la trama de la novela,

¹³ en Jorge Monteleone, "Baldomero Fernández Moreno, Poeta caminante" *Cuadernos Hispanoamericanos*, (429), mar. 1986, p.79.

¹⁴ Cfr. Berman, p.159.

¹⁵ Cfr. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, p. 128

¹⁶ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

¹⁷ Cfr. Sarlo, p. 16

¹⁸ en José Martí, "Prólogo al poema del Niágara" en *Letras Fieras*, Cuba, Letras Cubanas, 1981, p. 482.

¹⁹ Angel Rama describe esta situación de la siguiente manera: "Las ciudades en que se arracimaron ingentes migraciones rurales internas y a veces aún mayores externas, comenzaron a cambiar bajo este impacto que desbordó las planificaciones funcionales y creó toda suerte de entorpecimientos a las comunicaciones[...]Lo que ocurrió en el París de 1850 a 1870 bajo el impulso del barón de Haussman, e hizo decir a Baudelaire que la forma de una ciudad cambiaba más rápidamente que el corazón de un mortal, se vivió hacia fines de siglo en muchas ciudades latinoamericanas." En *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1983, p. 103.

es el lugar en el que se refugian los personajes y en el que se expresa la nostalgia del ámbito privado. Reúne, nuclea diversas experiencias de gente anónima y es quizás ésta, otra de las causas de su nombre: "de Nadie". Se ubica en la ciudad de un modo atemporal, incongruente, como suspendido en el tiempo, en "el último peldaño de la realidad[...] en una irrealidad... neblina del tiempo..."(p. 11). El ambiente que describe el narrador da la constante sensación de un lugar en el que "nunca hay nadie, nadie lo espía a uno ni lo molesta" (p. 25).

Además de los intelectuales, otro de los sectores sociales emergentes en ámbitos públicos en el proceso de modernización de las ciudades latinoamericanas fue el de las mujeres. Por esta razón, la mujer descada de *La señorita...* sigue las tendencias del momento: es feminista y sindicalista, absurda y natural. Como explica la Prof. Susana Zanetti²⁰, este sector compuesto por normalistas, universitarias, empleadas, obreras, se vuelve visible en la trama social por su actividad laboral y gremial, intelectual y política. Tal movimiento en la vida social contribuyó a la búsqueda de demandas específicas como la igualdad de los derechos civiles.

Es importante destacar que, a partir de 1911, en los países centrales del continente se organizaron los sindicatos textiles, petroleros y trabajadores de las plantaciones bananeras orientados por la primera mujer dirigente de una central sindical: María Cano.²¹ No es extraño entonces que el personaje de la mujer en *La señorita...* sea caracterizado como feminista y sindicalista, atendiendo a la coincidencia

²⁰ Susana Zanetti, "Modernidad y religación: una perspectiva continental 1880-1916", en Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Pablo, Memorial de América >Latina, 1993.

²¹ Datos extraídos de Luis Vitale, "Proyección continental del México insurgente" *El Periodista*, Suplemento Especial/1, nov. 1987.

temporal entre el tiempo de la escritura y el de la historia.

La narrativa de Vela es novedosa, en tanto postula desde ese género lo que otros intelectuales encolumnados en movimientos de vanguardia vienen haciendo desde la poesía, y en cuanto la relación lenguaje-literatura-mundo se ve problematizada.

En referencia a esta relación, el estridentismo concibe la modernidad como culto a la novedad, como afán de participar del progreso y la expansión provocados por la renovación industrial. Algunos intelectuales consideran que deben dar cuenta de la contemporaneidad mediante la mención en sus textos de "utilería tecnológica y de adelantos urbanos", proponiendo así una literatura ciudadana, cosmopolita. En este sentido, la directriz que asume el estridentismo y en especial Arqueles Vela, será principalmente la realista-historicista, la que sería la más primitiva en el sentido de la evolución de las vanguardias con respecto a su concepción del mundo y la representación del mismo²².

²² Nos referimos a la clasificación de directrices que propone el crítico Yurkievich: la realista-historicista, "ligada a la noción de una acelerada y compulsiva actualidad sujeta a transformaciones radicales y en ruptura revolucionaria con el pasado, esta directriz promueve el señalamiento de la contemporaneidad innovadora en todas las instancias textuales e impulsa a inventar los medios de representación literaria aptos para figurar una nueva visión de mundo"; la formalista, "liberadora de las restricciones de lo real empírico, propicia la autonomía del signo estético con respecto a todo referente exterior y desarrolla las potencialidades inherentes a lo literario, remitiéndolo al campo de su propia pertenencia"; y la subjetivista, "que bucea en las profundidades de la conciencia, que abre el texto a los aflujos psicossomáticos del inconsciente, que desmantela la textualidad estatuida para marcar los destiempos y desespacios, las intensidades y densidades rebeldes del fondo entrañable". En Saúl Yurkievich, "Los avatares de la vanguardia" *Revista Iberoamericana*, (118-119) 1982, p. 359.

Teniendo en cuenta esta directriz, podemos decir que la narrativa de Vela se condice plenamente con la noción de una actualidad moderna (el registro de esta aparece exultante en la superficie del texto) y con la búsqueda de medios de representación literarios que posibiliten figurar una nueva visión de mundo. Es decir, hay una contemporaneidad explícita y esto puede apreciarse en la visión de la ciudad que produce experiencias de mutabilidad en los personajes. Este ámbito productor de discursos sociales, políticos, intelectuales es el lugar donde también coexisten fragmentos de esos discursos, a través de los cuales Vela muestra un modo de representación de la modernidad. La realidad que se le presenta a los personajes les produce un extrañamiento y aburrimiento distinto al optimismo que representa el futurismo italiano, más bien observan "el vértice del minuto presente". La calle es la prueba del cambio, es el espacio para los que se sienten "nadie".

La multiplicidad de lo real y su representación hace que en estos textos de Arqueles Vela no haya certezas sobre el mundo contemporáneo; por ello lo muestra descriptivamente a través de la estética del absurdo, lo discontinuo y fragmentario. El lector debe recomponer entonces los significados y las zonas de ambigüedad, debe determinar quién habla, en qué tiempo y espacio se ubican las historias, qué roles cumplen los personajes que, en lugar de llevar adelante acciones, adquieren, progresivamente, ese carácter de "mirones" deshumanizados y cosificados que tanto caracteriza la narrativa de Vela.

Sus textos apelan a un lenguaje nuevo, más descriptivo y poético que narrativo, más ambiguo y fragmentario que totalizador, y sugieren el problema de la representación que, ante la dificultad de volcar una realidad múltiple e inabarcable, llegó a ser uno de los temas más trabajados por los teóricos y escritores del siglo XX.



BIBLIOGRAFIA

TEXTOS PRIMARIOS

VELA, Arqueles, *La señorita etc.*, México, Jalapa, 1926.

-----, *Un crimen provisional*, México, Jalapa, 1926.

-----, *El Café de Nadie*, México, Jalapa, 1926.

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

BARRENECHEA, Ana María, "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos", *Revista Iberoamericana*, 118-119, ene.-jun. 1982, p.377-381.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, S XXI, 1988.

BOLLIE, Willi, "Flâneur y voyageur: los caminos de la memoria" en CASULLO, Nicolás y otros, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, 1993, p. 109-123.

DELGADO, Jaime, "La Revolución mexicana, acontecimiento cultural", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, jul. 1955, 167, p.207-225.

DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971 (Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega).

EDER, Rita, "Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural" en Ana María de Moraes Belluzo org., *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, San Pablo, Fundação Memorial de América Latina, 1990, p.99-121.

FORSTER, Ricardo, "Benjamin y Borges: la ciudad como escritura y la pasión de la memoria" en CASULLO, Nicolás y otros, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza, 1993, p.159-173.

LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, en SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo, México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985, p. 261-296.

MICHELÍ, Mario de, *Las vanguardias artísticas del SXX*, Madrid, Alianza, 1985.

MOLLOY, Silvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire" en SCHWARTZ, Lia y otros, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p.487-496.

MONTELEONE, Jorge, "Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429, mar. 1986, p.79-96.

RAMA, Angel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Internacional Angel Rama, 1983.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Narradores de esta América*, T. 1, Buenos Aires, Alfa, 1976.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

-----, "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires" en BELLUZO, Ana María de Moraes org., *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, San Pablo, Fundação Memorial de América Latina, 1990, p.31-45.

SARMIENTO, Alicia, *Problemática de la Narrativa de la Revolución Mexicana*,

Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1988.

SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo, México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985.

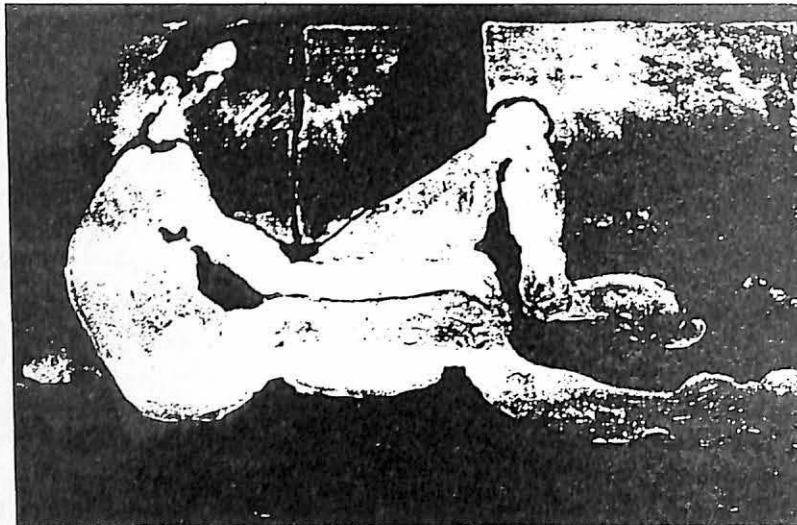
SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

-----, *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

VITALE, Luis, "Proyección continental del México insurgente", *El Periodista*, Suplemento Especial/1, nov. 1987.

YURKIEVICH, Saúl, "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 118-119, ene.-jun. 1982, Pittsburgh, p.351-366.

ZANETTI, Susana, "Modernidad y religión: una perspectiva continental 1880-1916", en PIZARRO, Ana, *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Pablo, Memorial de América >Latina, 1993.



LA OMISIÓN EN *EL QUIJOTE*

Nélida Cambiaso
Universidad Nacional del Sur

La labor que nos hemos propuesto es el análisis de la omisión en Cervantes, que aparece a nuestro juicio sistemáticamente usada en *El Quijote*¹, no sólo en función cómica o crítica sino como importante elemento compositivo incorporado a la red lógico - causal y al polisemantismo de la obra.

La omisión se incorpora como un trazo más en el marco de los macro-componentes de la ironía en *El Quijote* como son: la tendencia a la realización dramática de la misma, su expansión en la totalidad de la obra desde el prólogo inicial y la trabazón constante con la parodia, con otras formas de intertextualidad y con la sátira social.

Block de Behar en su *Retórica del silencio*² dice que "el silencio nombrado, descrito, narrado, que ocupa su lugar y tiempo en el discurso [es] la denotación de un objeto discreto

más". Este silencio referido es un acto de autorreferencialidad del relato que dice algo tan paradójico como "aquí narro la no narración". La oposición entonces entre silencio y discurso es sólo aparente. La omisión en cambio es un callar del relato, un agujero negro del discurso, sin ninguna duda la forma más difícil y refinada del silencio en literatura.

Makward habla de un

silencio óptico, una privación de imagen de grado cero del discurso cinematográfico, por la puesta en valor absoluto del sonido, parloteo social o diálogo de amor, una voz que canta, un grito, mientras tenemos oscuridad total en la pantalla o imágenes intrascendentes, la cámara corrida o fuera de foco³.

Este apagón de la cámara sería lo mismo que en el plano musical la famosa obra de Cage consistente en un silencio de 4 minutos. De igual modo Cervantes, por medio de un narrador omitente, "apaga la cámara".

¹ Todas las referencias y citas de *El Quijote* proceden de *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Abril, 1983.

² Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984.

³ Christian Makward, "Structures du silence/ du délire- Margarite Duras, Helene Cixous", *Poétique*, 35, sep. 1978.

Veremos la omisión en su sentido más absoluto, como ausencia de un segmento del discurso.



ANA Zilli

Juan B. Avalle Arce señalaba en *El Quijote* la ruptura del pacto de lectura por el cual el lector supone que el narrador siempre le dice la verdad, y además que todo lo sabe del sujeto narrado, sin retener información. La ruptura ocurre, según señala este crítico, en el momento en que enterado Sansón Carrasco de que Quijote planea una tercera salida le promete mantener el secreto ("Todo lo prometió Sansón Carrasco" dice el

narrador), pero más tarde nos enteramos de que ha surgido de una confabulación con el cura y el barbero su novelesco plan de salirle al paso a nuestro héroe en la figura del Caballero del Bosque. El narrador ha consignado aquella promesa pero luego omite referirse a su ruptura.

"El narrador -dice Avalle Arce- al disociarse del objetivo ético tradicional en la literatura, intenta engañar al lector y en forma bien poco caballeresca, por cierto, porque el libre desempeño del engaño presupone retener información esencial del conocimiento del lector y no compartirla con él en absoluto. Conclusión previa: en *El Quijote* el autor engaña al lector con premeditación y alevosía"⁴.

En esta cuestión nos interesa destacar más que la ruptura del pacto de confianza narrador-lector, la omisión irónica en su aspecto

⁴ Juan Bautista Avalle Arce, "El Bachiller Sansón Carrasco", *Actas del Segundo Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, p. 30.

compositivo. La ruptura de la promesa de Sansón y la ausencia de referencia a este hecho, deja al lector entrampado en una conspiración de silencio y librado a sus propias fuerzas sin un solo signo que lo oriente en la difícil tarea de decodificación. Sin embargo, las marcas tenues, las pistas alusivas están, pero *después*. Se asegura por medio de ellas la interpretación irónica. Por otra parte es bastante común en Cervantes la técnica compositiva del reenvío hacia el pasado (de la novela y del discurso) para la interpretación del presente.

El autor ha puesto esta gran mentira en boca de un personaje que *debemos* suponer honorable: es un clérigo de órdenes menores que lleva el hábito de San Pedro y que es Bachiller por "la gloriosa Universidad de Salamanca, apoyo mayor de las responsabilidades intelectuales de la monarquía"⁵. Quizá esto no sea casual y la intención irónica tenga también su punta de satírica o quizá sólo persiga embaucar mejor al desprevenido lector.

Pero si prestamos atención veremos que ya la primera descripción de Sansón (II, 3, p. 454) deja flotando alguna sospecha sobre su discreción:

era el bachiller aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo aunque muy gran socarrón" y se agrega según la fisiognómica "carirredondo, de nariz chata y de boca grande señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas".

Mucho más adelante (II, 33) en la larga y develadora conversación de Sancho con la duquesa, se aludirá a través de la simpleza (o la socarronería) de Sancho a la condición de mentiroso de Sansón Carrasco. Sancho, hablando animadamente de sí mismo y de su nueva y sorprendente situación de *personaje* dice:

⁵ J. B. Avalle Arce, *op. cit.*, p. 33.

Como si Sancho fuese algún quienquiera y no fuese el mismo Sancho Panza, el que anda en libros por ese mundo adelante, según me dijo Sansón Carrasco que, por lo menos es persona bachillerada por Salamanca, y los tales no pueden mentir si no es cuando se les antoja o les viene muy a cuento.

Este pasaje a casi veinte capítulos del "todo lo prometió Carrasco" subraya la intención omitente del narrador quien -si bien alude a Sansón como mentiroso- no menciona la ruptura de la promesa.

Este hecho que el narrador omitió contar es la llave del ciclo *caballescico* de Sansón Carrasco que busca, traicionando la palabra empeñada, la ayuda del cura y el barbero para el logro de sus metamorfosis caballescicas, y luego, vuelto su primer sentimiento compasivo en fiero deseo de ven.ganza, determina el fin de la tercera y última aventura de Quijote.

Es fácilmente apreciable la importancia para el avance de la historia de aquel hecho nunca narrado. Ya había usado Cervantes el mismo procedimiento cuando nuestros personajes, huyendo de la Santa Hermandad, se internan en Sierra Morena (II, 23). Allí, de buenas a primeras, se topan con una maleta medio podrida en la cual, entre finas camisas y poemas, envueltos en un pañuelo, hallan cien relucientes escudos de oro; Quijote, puesta su atención en los papeles, le manda a Sancho guardar el dinero para sí. Pero luego, pasada la primera emoción del caballero frente al misterio de una historia que en su comienzo ya es literatura (poesías, cartas de amor), se apresta a la búsqueda del enamorado, movido tanto por el deseo de seguir el hilo de tan rara aventura como de devolver el dinero a su dueño al que han visto pasar por la sierra saltando de risco en risco. Dice entonces Quijote:

ya que hemos caído en sospecha de quién es el dueño, quasi delante estamos obligados a buscarle y

volvérselo y cuando no le buscásemos la vehemente sospecha que tenemos de que él lo sea nos pone ya en tanta culpa como si lo fuese.

Luego se encuentran con un pastor que asegura haber visto la misma maleta:

también la hallé yo [...] mas nunca la quise alzar ni llegar a ella temeroso de algún desmán y de que no me la pidiesen por de hurto; que es el diablo sutil y debajo de los pies se levanta allombre cosa donde tropiece y caya sin saber cómo ni cómo no.

Y entonces ¡mayúscula sorpresa para el lector! Sancho desvergonzadamente dice:

Eso_mismo es lo que yo digo; que también la hallé yo y no quise llegar a ella con un tiro de piedra: allí la dejé y allí se queda como se estaba, que no quiero perro con cencerro.

Como si todo esto fuera poco, Quijote -que ha presenciado el diálogo- calla y calla también el narrador aumentando nuestro desconcierto. En tanto el pastor, que continúa contando el encuentro de los cabreros con el loco de la sierra, envía un dardo a nuestros amigos al referirse a las prendas de Cardenio diciendo: "...el mismo cojín y maleta que decs que hallastes y no tocastes."⁶

El episodio no termina aquí, aunque en los posteriores encuentros con Cardenio y en el largo camino recorrido junto a él no se vuelva a mencionar el asunto de los cien escudos, a pesar de la citada aseveración de Quijote manifestando su decisión de devolverle el dinero.

Pero falta todavía otra vuelta de tuerca. Deberán transcurrir 32 capítulos y los 10 años que van de la edición de 1605 a la de 1615, para que el episodio concluya. Recién en II, 3, se volverá sobre los 100 escudos en ocasión de

⁶ Todos los subrayados del texto cervantino me pertenecen.

hacerse eco Sansón Carrasco de los olvidos que algunos achacan al autor:

se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos 100 escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra.

Sancho demora la explicación hasta el día siguiente en que, en medio de una tan sospechosa como enfática sobrearargumentación acaba diciendo que gastó el dinero en pro de su persona y su mujer y sus hijos.

y si hay más que saber de mí aquí estoy que responderé al mismo rey en presona y nadie tiene para qué meterse en si truje o no truje, si gasté o no gasté.

Don Quijote tampoco hace ahora ningún comentario sobre el asunto y se limita a preguntar si hay algo más que enmendar y si promete segunda parte el autor. Y a lo largo de toda esta pequeña historia calla el narrador. Lo que al principio pudo achacarse a olvido se constituye ahora en voluntaria omisión

Este episodio de los 100 escudos atraviesa toda la segunda mitad del primer *Quijote* y se resuelve recién en los primeros capítulos de la segunda parte.

Luego de tan largo trayecto en el desarrollo de la novela, cae en la cuenta el lector de que las palabras de Quijote en I, 23, "estamos obligados a buscarle (al dueño de los 100 escudos) y volvérselos", no se cumplieron jamás.

Daremos un tercer ejemplo que muestra a Quijote en parecida situación y que ingresa en la segunda parte en el juego de autorreferencialidad de la novela.

En II, 57, cuando nuestros amigos se aprestan a abandonar el castillo de los duques en medio de las despedidas, la "desenvuelta y discreta" Altisidora comienza una serie de grotescas lamentaciones en las cuales acusa a Quijote diciendo:

Llévaste tres tocadores
y unas ligas de unas piernas
que al mármol puro se igualan
en lisas, blancas y negras."

Y dice luego el narrador:

En tanto que de la suerte que se ha dicho se quejaba la lastimada Altisidora, la estuvo mirando don Quijote y sin responder palabra, volviendo el rostro a Sancho le dijo:

-Por el siglo de tus pasados, Sancho mío, te conjuro que me digas una verdad. Dime -¿ llevas por ventura los tres tocadores y las ligas que esta enamorada dice?.

A lo que Sancho respondió:

-Los tres tocadores sí llevo, pero las ligas como por los cerros de Ubeda.

El duque, queriendo reforzar la burla de Altisidora, reclama también de Quijote el retorno de las prendas señaladas y éste responde:

los tocadores volveré porque dice Sancho que los tiene [...], yo señor duque jamás he sido ladrón, ni lo pienso ser en toda mi vida, como Dios no me deje de su mano.

Supone entonces el inadvertido lector, que el asunto de los tocadores ha quedado resuelto, sobre todo porque el narrador nos cuenta con detalle lo que ha ocurrido con las ligas (que evito consignar aquí para abreviar las citas), pero tres capítulos más adelante nuestros amigos caen prisioneros de Roque Guinart y entre las cosas que los bandoleros le quitan a Sancho están los tres tocadores. Se suscita una breve disputa acerca del valor de los mismos (en tres ciudades los precia Sancho y ni en tres reales el bandido). Interviene Quijote para zanjar la cuestión:

Así es -dijo Don Quijote- pero estimálos mi escudero en lo que ha dicho, por habérmelos dado quién me los dió.

Pero ¿ por qué estimaría Sancho en tres ciudades un regalo que ni es tal ni es para él y ni siquiera procede de una persona estimada por su amo?. Debemos suponer quizá que Quijote ironiza jugando con el límite a veces difuso entre ironía y mentira.

El hecho objetivo es que Quijote dijo: " los tocadores volveré" y sólo por un hecho fortuito, como es el del encuentro con la banda de Roque, sabe el lector que no fue así y que el narrador le ha escamoteado información.

Conviene destacar también que ni este silencio de Quijote, ni el del narrador (de quien abundan autorreferencias en la novela) son traídos en ningún momento al discurso. Nunca se nos dice que callan; simplemente se *apaga la cámara*.

Cabría preguntarse por la razón última de esta omisión, por su valor estético y aún por su legitimidad literaria. Los casos citados tienen como común denominador el ser ejecutados por el narrador y promueven por ello un tratamiento teórico de las relaciones narrador - narratario y narrador - lector desde la óptica de la ruptura del pacto de lectura y la estética de la recepción. No obstante, en esta ocasión sólo nos hemos propuesto poner de relieve este procedimiento, bastante complejo de describir y que exige una abundancia de citas que espero sepa disculpar el lector.

Volviendo a la cuestión, vemos que también calla Quijote y su silencio es sin duda más punzante para nosotros, ya que cuesta asimilar esta íntima contradicción entre las palabras y los hechos del caballero. Resulta problemática también la determinación del común *verosímil*, de la línea de *normalidad* que sostiene la

lectura recta sobre la que se instala la sobresignificación irónica. Esta sería básicamente la convicción firme en la veracidad y exhaustividad del narrador; la confortable certeza de que poseemos todas las claves para la interpretación. Y he aquí la primera gran ironía: no sólo mienten los personajes sino que el narrador es cómplice de sus mentiras, y entra en una relación perversa con el lector.

En esta particular relación el lector no es (como ocurre corrientemente con el espectador del drama) el que por saber más que el personaje -instalado inocentemente en la situación creada- goza de la ironía como único decodificador idóneo. Aquí los cómplices en el trayecto irónico son Quijote y el narrador que *saben* mientras que el lector es el *pichón*.

Otras hipótesis confluyen en la sospechada polivalencia del recurso: ¿acaso la omisión está destinada a patentizar la ingenuidad de un narrador que también se ha dejado engañar por el mentiroso Cide Hamete? ¿Es una muestra más de la malignidad del narrador empeñado en desvirtuar el gesto caballeresco de Quijote ?.

Por otra parte, los enlaces lejanos con la resemantización que la visión retrospectiva y el cambio de contexto brindan, es recurso bastante frecuente en la construcción de la ironía cervantina y no solamente restringido a la omisión. Pero con ésta el retorno corre siempre por exclusiva cuenta del lector.

A veces se dejan caer frases al parecer intrascendentes que sólo advertimos como irónicas mucho después, cuando posteriores acontecimientos completan su significación. En un primer momento se las consigna limpias, sin marca alguna, sin sentidos agregados generados en el contexto, y mucho después se crea la situación que las carga de ironía; pero jamás vuelven al discurso, nunca son mencionadas por

el narrador y sólo la memoria del lector recontextualiza y resemaniza.

Veamos algunos ejemplos:

En la última conversación (ya citada por otras razones) de Sancho con la duquesa (II, 33) hablando de cómo había sido encantador de Dulcinea mientras paulatinamente se convence de que en verdad está encantada dice:

que si mi señora Dulcinea del Toboso está encantada su daño: que yo no me tengo de tomar, yo, con los enemigos de mi amo que deben de ser muchos y malos. Verdad sea que la que yo ví fue una labradora y por labradora la tuve y por tal labradora la juzgué, y si aquélla era Dulcinea, *no ha de estar a mi cuenta, ni ha de correr por mí, o sobre ella, morena.*

Luego en II,35, el falso Merlín dirá en su profecía:

que para recobrar su estado primo la sin par Dulcinea del Toboso, es menester que Sancho tu escudero se dé tres mil azotes y trescientos en ambas sus valientes posaderas, al aire descubiertas y de modo que le escuezan, le amarguen y le enfaden.

Cuando Sancho dice que si Dulcinea está encantada no correrá por su cuenta, ignora como el lector que precisamente sobre su espalda o mejor dicho sus nalgas correrá el desencanto de Dulcinea y que se ha de prolongar hasta el final de su escuderial andanza.

El segundo ejemplo que tomaré también procede de la inagotable mina que resulta ser la estancia en casa de los duques. Recordemos que a ruego de doña Rodríguez Quijote interviene para que un joven caballero olvidadizo (oportunamente metamorfoseado en el escudero Tosilos) se case con su hija (II, 56). Las bodas quedan acordadas para quince días después, cuando nuestros amigos parten. Su camino los llevará al refugio de la banda de Roque Guinart en las cercanías de Barcelona y estando allí (II, 60) Sancho alaba a su amo diciendo:

mi señor tiene muy buena mano para casamentero pues no ha muchos días que *hizo casar* a otro que también negaba a otra doncella su palabra: y si no fuera porque los encantadores que le persiguen le mudaron su verdadera figura en la de un lacayo, ésta fuera la hora en que ya la tal docella no lo fuera.⁷

Pero ocurre que seis capítulos más adelante (II, 66) gracias a un encuentro casual con Tosilos -convertido ahora en correo- y *únicamente* por su boca, nos enteramos de que aquella historia tuvo otro fin: cien palos para Tosilos, el convento para la joven y el regreso a Castilla de doña Rodríguez. El decepcionante final no fue siquiera aludido por el narrador.

En estos casos y en los anteriormente analizados la omisión por un lado conforma una técnica compositiva dramática que busca patentizar con las acciones de los personajes los cambios de la situación, y por otro posibilita el pasaje a otras más complejas instancias de lectura, se enlaza a la ironía como procedimiento organizador del tejido total de la novela, y se suma a otras múltiples técnicas destinadas a otorgarle al *Quijote* su maravillosa ambigüedad.

En el caso de la ironía, una propuesta de lectura recta, mimética, se abre a otra llena de escollos y contradicciones construida con recursos novelísticos auténticos y con otros ajenos como son: el patetismo dramático, el juego cinematográfico de la entrada y salida de foco, del apagón de la cámara, y la alternancia musical de silencios y sonidos.

La omisión es la traducción virtuosa de todas esas instancias al discurso.

⁷ Debemos recordar que no han transcurrido todavía los quince días de encierro que deberá cumplir el novio para ver si regresa a su primera condición. Las bodas no debían consumarse hasta entonces.

COMPUESTOS DEVERBALES INSTRUMENTALES DEL ESPAÑOL

Adriana Alvarez, M.Fernanda Casares,
M.Alejandra Olivares, Magdalena Zinkgräf
Universidad Nacional del Comahue

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es realizar un análisis de los compuestos deverbales instrumentales del español del tipo V + N en el marco de la teoría generativista y considerar distintas propuestas con respecto a su estructura interna. Al mismo tiempo se puntualizarán algunas irregularidades que es necesario explicar.

El corpus del estudio está constituido por (a) 379 compuestos (utensilios, como *abrelatas*, y locativos, como *guardamuebles*): 291 recogidos en cuatro diccionarios de la lengua española²; 84



¹ Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación *Adquisición de compuestos en el español*, dirigido por la Dra. Cecile McKee de la Universidad de Arizona y codirigido por la Prof. Adriana Alvarez de la Universidad Nacional del Comahue con subsidio de la Secretaria de Investigación de la U.N.C.

² Los diccionarios consultados son: (1) Casares, J. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1982; (2) García Mercadal, J. *Diccionario ilustrado MAYFE*. Edit. Mayfe, Madrid, 1974; (3) *Diccionario enciclopédico ilustrado*. Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1975; (4) *Diccionario de la lengua española*. XX Edición. Real Academia Española, 1984.

compuestos de uso frecuente en la Argentina, encontrados en revistas o etiquetas o instrucciones de uso de productos domésticos, y que no figuran en dichos diccionarios; y el resto, compuestos empleados en Chile. (b) Los compuestos producidos por un grupo de 20 adultos en un estudio experimental. Este consistió en una entrevista semi-estructurada dividida en dos partes: en la primera se mostró a los sujetos láminas que ilustraban cinco objetos inventados, solicitando les dieran un nombre. Los compuestos esperados eran *sopla/apagavelas*, *abrerregalos*, *revienta/pinchapiñatas*, *peinarrulos*, *agujereaorejas*. En la segunda, se pidió a los sujetos que nombraran cinco objetos reales: *matamoscas*, *sacapuntas*, *sacacorchos*, *pelapapas* y *lavarropas*.

En el presente trabajo nos centraremos en los elementos componentes V y N y su relación con el compuesto en su totalidad, y en la estructura interna del mismo.

1. DOS CAMINOS PARA EXPRESAR UNA MISMA RELACIÓN: SUFIJACIÓN Y COMPOSICIÓN

En todas las lenguas existen distintas formas de crear palabras nuevas. Dos de ellas son la derivación y la composición. Este último proceso no es frecuente en el español. Sin embargo, los autores coinciden en señalar que los compuestos deverbales instrumentales y agentivos del tipo V + Complemento son formas sumamente productivas en todas las lenguas romances. Estos compuestos se han registrado en el italiano, el francés y el español desde el siglo IX, y su nacimiento se atribuye al griego. Es por ello que Pérez Lagos (1986) sostiene que estas formaciones son parte de "nuestra conciencia lingüística". En términos generativistas, esta afirmación implica que los compuestos del tipo estudiado son parte de la gramática nuclear de nuestra lengua.

En el español, la misma relación entre un predicado y sus argumentos puede expresarse ya sea mediante la derivación o mediante la composición. Según Varela Ortega (1992) estos dos procesos presentan las siguientes diferencias, entre otras:

i. La relación entre los constituyentes de un compuesto es temática, y estos rellenan posiciones de argumento, no la absorben, como ocurre con los sufijos derivativos.

Ej. Derivación: [escri-tor_{Agente}] N

Composición:
lavav [- SN]_{Tema} vajillas_N → [lavavajillas]_N

ii. En los compuestos el argumento no-núcleo no permite expansiones sintácticas, a diferencia de los derivados que sí la permiten.

Ej. Derivación : detector de mentiras
Composición : * sacacorchos grandes

iii. El argumento interno de los compuestos debe realizarse obligatoriamente, mientras que en los derivados es opcional.

Ej. Derivación : detector (de mentiras)
Composición : saca * (corchos)

Pérez Lagos observa que ciertas palabras como *liga* o *guarda* resultan de la reducción de compuestos (*ligagamba/ligapierna* y *guardabosques/guardacostas*). Pero esto no se debe al hecho de que no se realice el argumento interno, sino que ante la pérdida de la conciencia del compuesto como tal, se produce una abreviación, que se considera como un nuevo sustantivo.

iv. En cuanto a la realización de los argumentos, los dos procesos morfológicos muestran posibilidades distintas. El argumento externo con el rol temático de Agente puede realizarse explícitamente mediante un sufijo derivativo que se adosa al verbo, y el argumento interno con el papel temático de Tema mediante una frase preposicional, como *abridor de latas*.

En la composición, por su parte, el argumento externo no se expresa léxicamente, y sólo se manifiesta el Tema, como en *abrelatas*. La elección entre una forma u otra es accidental. Así, decimos *secador de pelo* y no “secapelo”, pero decimos *secatinta* y no “secador de tinta”. Varela Ortega observa que en otras lenguas romances existe esta misma alternancia, como se ve en los siguientes ejemplos del italiano: *contatore della luce* y *contachilometri*. En otros casos, las dos opciones son posibles: *pelapapas* o *pelador de papas*; *picacarne* o *picadora de carne*.

Otra alternancia observada por Pérez Lagos, aunque menos frecuente, se da entre el compuesto del tipo estudiado y un sustantivo derivado, formado a partir del segundo elemento del compuesto. El sufijo adosado es *-ero*. Tal es el caso de: *portallaves* y *llavero*, *portamonedas* y *monedero*, *portalápices* y *lapicero*, *portamacetas* y *macetero*, *guardarropa* y *ropero*, *porta-servilletas* (en Chile) y *servilletero* (en Argentina).

Estas dos posibilidades (derivación y composición) se observaron durante las entrevistas a los adultos, al nombrar tanto los objetos reales como los objetos inventados. En cuanto a estos últimos, si tenemos en cuenta sólo la primera producción, se pudo registrar una leve preferencia a favor del uso del derivado (41 derivados sobre 37 compuestos). Analizando cada uno de los nombres con que se designaron los objetos inventados vemos que la mayor diferencia se registró con *agujereaorejas*, con sólo un compuesto y 12 derivados. En los demás casos no puede hablarse de una preferencia significativa por una u otra forma (Ver Cuadro 1).

2. RELACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS DEL COMPUESTO

2.1. El verbo y su relación con el compuesto

Para Rosenblat e Ynduráin, según apunta Pérez Lagos, “en la gran mayoría [de compuestos] se presenta evidente la posibilidad de verbo en indicativo con un sustantivo que lo complementa, en función de objeto directo casi siempre” (nuestro subrayado). Esta afirmación se comprueba en los compuestos que hemos registrado, dado que el mayor porcentaje de los mismos entra dentro del grupo Vt + Objeto Directo. Esta estructura, no obstante, presenta excepciones interesantes.

2.1.1. Compuestos con verbos transitivos cuyo complemento no es el objeto directo:

a. Compuestos con *guardar*:

Los compuestos formados con este verbo pueden clasificarse en tres grupos, según el significado de *guardar* y el argumento que se realiza (Cuadro 2). Un significado es “conservar y custodiar algo”, y con esta acepción encontramos compuestos como *guardamaletas*, *guardajoyas*, *guardacartuchos*, etc., es decir compuestos locativos. El segundo significado es el de “proteger una cosa del daño que le puede sobrevenir”:

	resguardar algo/alguien	de algo
Vt	OD <TEMA>	CompP <FUERZA>

(Hemos denominado al rol temático de este segundo argumento FUERZA entendiendo que se trata de algo que produce un daño, incomodidad, o malestar sobre el TEMA). Dentro de este grupo encontramos compuestos en los que se realiza el argumento Tema como objeto directo, como *guardamano*, *guardarrueda*, *guardamozo*, etc. y otros en los que el Tema no se realiza léxicamente y en su lugar se realiza otro argumento como complemento. Este es el caso de *guardabarros*, *guardapolvo*, *guardafuego*, *guardaguas*, en los que la interpretación es “resguardar algo (Ø) del barro, polvo, fuego o agua. Vemos entonces que en esta última acepción *guardar* selecciona dos

argumentos y el que se realiza en cada caso es el más relevante semánticamente, ya que el que no se manifiesta léxicamente se da por entendido. La realización de un argumento u otro se debe a la necesidad de restringir el campo semántico del verbo³.

b. Compuestos con *salvar*

Al igual que en el caso anterior, podemos dividir estos compuestos en dos grupos, de acuerdo al argumento que se realiza (Cuadro 3):

salvar	algo/alguien	de algo
Vt	OD <TEMA>	CompP <FUERZA>

En el caso de *salvabarros* y *salvaguardia* se realiza el segundo argumento. En el caso de *salvamanteles* y *salvavidas*, en cambio, se realiza el primero.

c. Compuestos con *tirar*

En este caso, es el significado del verbo el que determina el argumento que se realiza (Cuadro 4). Cuando *tirar* significa "arrojar, despedir, estirar o trazar", se realiza el Tema como objeto directo, como por ejemplo: *tirabala*, *tirabotas*, *tiragomas* y *tiralineas*. Cuando el significado es "hacer fuerza para atraer algo hacia" o "pender de":

tirar	algo	desde/de algo
Vt	OD <TEMA>	CompP <LOC/FUENTE>

el que se realiza es el segundo argumento, como en: *tiracuello*, *tirafondo* y *tirafuera*.

d. Compuestos con *cortar*

En los compuestos listados formados con el verbo *cortar*, siempre se realiza el Tema como segundo elemento, a excepción de *cortafrío*, en

el que se realiza un modificador del núcleo del objeto directo, pues este compuesto designa a un instrumento que se emplea para cortar *hierro frío*.

En base a estas observaciones nos preguntamos si en los casos en que el primer argumento adyacente al núcleo no se realiza léxicamente, como por ejemplo en *guardabarros*, *tirafuera*, *salvaguardia*, no se trataría de un proceso de saturación léxica. Así el argumento saturado no aparece en la estructura final y el otro argumento se ubica adyacente al núcleo y en consecuencia se realiza como segundo elemento para satisfacer el patrón de V + Complemento.

2.1.2. Compuestos con verbos no transitivos:

a. Compuestos con brillar

Encontramos el compuesto *brilla pisos* formado por un verbo aparentemente inacusativo y seguido de un complemento. Este hallazgo contradice la afirmación de Grimshaw (en Di Sciullo 1992) de que si un verbo tiene un solo argumento, no puede formar un compuesto deverbal. Podemos observar que el significado del verbo es equivalente al causativo "abrilantar". En la formación del compuesto se mantiene una estructura similar a la de V + OD, aunque se emplea el inacusativo. Podría ser que se haya evitado el verbo *abrilantar* por tratarse de un verbo de cuatro sílabas y así ajustarse al patrón general V bi o trisilábico.

b. Compuestos con pasar

En primer lugar debemos aclarar que con respecto al compuesto *pasacaballo*, resulta difícil determinar si se trata de un verbo transitivo o inacusativo puesto que si bien en el DRAE se especifica que proviene de *pasar* y *caballo*, se lo define como "embarcación antigua, sin palos, muy aplanada en sus fondos".

³ Hernández Alonso caracteriza al segundo elemento como "aquel elemento complementario cuya función principal es la de fijar, precisar, concretar o ceñir la significación de un verbo de abanico semántico muy abierto". Pérez Lagos, op. cit., p. 46-47.

Suponemos que se trata de una embarcación originalmente empleada para transportar caballos. De ser así, el verbo *pasar* en este compuesto sería transitivo seguido de un objeto directo.

En el resto de los compuestos el verbo *pasar* es inacusativo. En algunos casos, el segundo elemento es el argumento interno Tema, como en *pasabalas*, *pasabombas*, *pasacassette*, etc. En otros en cambio, es un Locativo, en tanto que el Tema está elidido, como en *pasacalle*, *pasamontañas* y *pasavante*.

2.1.3. Conclusión

Las excepciones observadas nos permiten coincidir con la afirmación de Varela Ortega en cuanto a la relación entre los elementos del compuesto. Esta es una relación predicativa que “no se expresa a través de una dependencia de carácter gramático-funcional, como puede ser la de “verbo + objeto directo”, sino en virtud de la relación temática que se establece entre ellos” (p.111).

3. ESTRUCTURA INTERNA DEL COMPUESTO

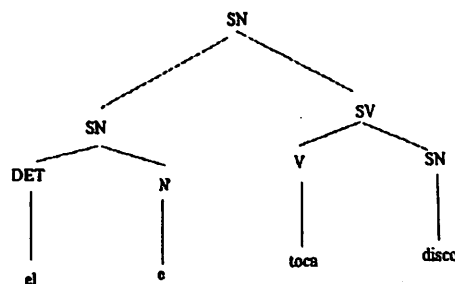
Para poder exponer las distintas posiciones en primer lugar consideraremos la teoría de la estructura léxica de Lieber (1983). Según la autora, los morfemas listados en el léxico se insertan en árboles bifurcados sin rotular. La rotulación se establece por cuatro Convenciones de Filtración de Rasgos. La Convención IV establece que “si dos raíces son hermanas (es decir, forman un compuesto), los rasgos de la raíz de la derecha se filtran al nodo que se bifurca y que domina las raíces”.

Esta convención no se aplica en el caso de los compuestos que estudiamos, como bien observan Contreras (1985), Varela Ortega (1992) y Núñez Cedeño (1992), pues los rasgos del elemento a la

derecha (por lo general un sustantivo) no se filtran. La evidencia más fuerte a favor de esta afirmación proviene de los compuestos cuyo segundo elemento no es un sustantivo sino un adjetivo o un adverbio, como los compuestos que ya citamos *cortafrío* y *tirafuera*, pues el compuesto (un N) no resulta de la misma categoría que estos segundos elementos, como sería de esperar si hubiera habido filtración de rasgos. Esto ha llevado a los autores a rechazar la Convención de Lieber y proponer otra solución.

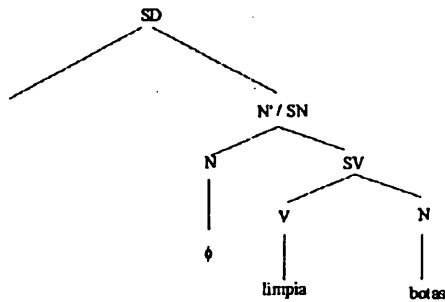
Contreras (1985) observa que si se postulara que para el español el núcleo está a la izquierda también se obtendría un resultado incorrecto, ya que el verbo asignaría sus rasgos al compuesto, convirtiéndolo en verbo y no en sustantivo. El autor sostiene que hay una regla universal que genera tanto los compuestos exocéntricos como las cláusulas relativas y propone la siguiente estructura para los compuestos que nos ocupan:

Contreras (1985)



En comunicación personal posterior, Contreras opina que esta estructura no es la adecuada y en su reemplazo propone la siguiente:

Contreras (1985)

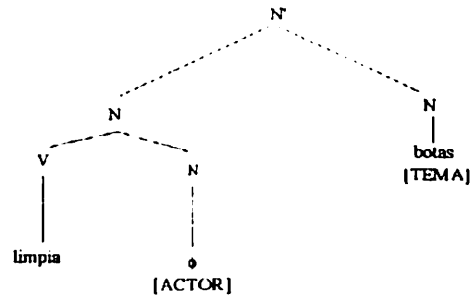


Al respecto debemos resaltar lo siguiente: (1) en ambas estructuras, el compuesto es una proyección máxima, (2) el núcleo está a la izquierda, y (3) el núcleo es un elemento vacío de categoría nominal. Según la propuesta de 1985, este \emptyset está licenciado por el determinante *el* y está determinado por el rico sistema flexivo del español.

Tanto para Varela Ortega como para Núñez Cedeño el núcleo es también un elemento vacío. Varela Ortega sostiene que no es correcto proponer una estructura exocéntrica para una formación tan productiva, pues los compuestos exocéntricos "son "singulares", constituyen formaciones fosilizadas, completamente idiosincrásicas y con referentes específicos. Aunque se dé en ellos identidad categorial entre uno de los constituyentes y el compuesto final -el nudo superior-, éste no es proyección del nudo inferior" (p.110). Como en los compuestos que analizamos se encuentra una repetición del primer elemento, siendo lo cambiante el segundo, propone una estructura endocéntrica formada por un primer constituyente N deverbale (formado por el verbo más un N vacío) y seguido de un segundo elemento que es un N. El N vacío tiene el papel semántico de Actor de un acontecimiento, entendiendo a éste, siguiendo a Sproat (1985), como "el representante de algún tipo de "agentividad" que puede manifestarse

bien como Agente bien como Instrumento". La estructura que propone la autora es la siguiente:

Varela Ortega (1992)



Vemos entonces que para la autora el núcleo de la construcción es un N deverbale y todo el compuesto es un X^0 .

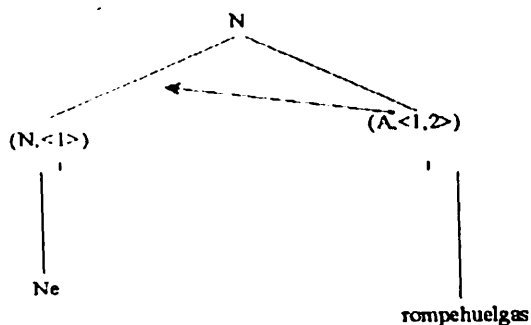
Al igual que Varela Ortega, Núñez Cedeño sostiene que existe una relación predicativa en el compuesto. El autor toma el análisis de Higginbotham (1985) y considera que los items léxicos tienen una grilla temática como parte de su representación léxica. Los sustantivos se representan léxicamente con un solo rol temático, mientras que los adjetivos tienen dos roles temáticos, porque funcionan simultáneamente como modificadores y como predicados. La posición 1 se identifica con el sustantivo mediante identificación temática y la 2 se descarga temáticamente en el N mediante marcación temática. Esto se resume del siguiente modo:

- a. La posición de 1 de N se identifica con la posición de 1 de A(tributo).
- b. El A(tributo) marca temáticamente autónomamente a N, por medio de la posición 2.

Para Núñez Cedeño los compuestos deverbales son un atributo de un N vacío. La representación léxica que propone es la siguiente:

Para este autor, entonces, el núcleo es un N vacío, que está fuera del compuesto, y éste es un X⁰.

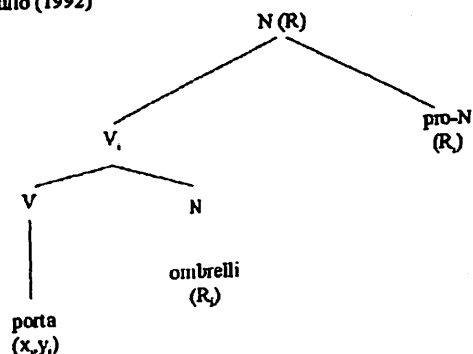
Núñez Cedeño (1982)



Di Sciullo por su parte sostiene que el argumento externo del verbo del compuesto es un elemento vacío que se satura léxicamente (es decir, dentro del compuesto). La autora considera que este elemento vacío no es \emptyset sino *pro*, licenciado no por el nodo AGR verbal - pues éste no existe- sino por el verbo mismo. El contenido de *pro* se identifica por marcación temática. Di Sciullo propone que *pro* puede estar licenciado en los compuestos italianos con un núcleo predicativo.

Esta autora presenta argumentos en contra de la presencia de \emptyset y a favor de *pro*. Los compuestos deverbales son sustantivos, independientemente de la categoría del núcleo predicativo. \emptyset puede ser cualquier categoría, en tanto que *pro* es nominal. Como *pro* es nominal puede tener un argumento referencial R, como los sustantivos simples; por el contrario \emptyset no lo tiene a menos que sea por estipulación. Por último, *pro* puede estar independientemente marcado temáticamente en la sintaxis, pero no \emptyset . La estructura que la autora propone es la siguiente:

Di Sciullo (1992)



El argumento interno se asigna al sustantivo regido por el verbo, y el argumento externo se asigna al *pro-N*. El compuesto tiene un argumento R y es un sustantivo concreto, y no un nominal eventivo complejo, a pesar de que el verbo tiene una estructura eventiva compleja.

Como vemos en la representación, el compuesto es un X⁰ y no un SX, aún cuando se asemeja a un SV. Los argumentos que presenta Di Sciullo a favor de esto son: 1. ningún elemento puede insertarse dentro del compuesto; 2. ninguna cadena puede incluir un elemento dentro del compuesto y un elemento de afuera; 3. no se puede aplicar el movimiento Q o de SN al sustantivo; 4. éste no puede ser antecedente de una anáfora léxica, y 5. no hay concordancia entre el determinante y el sustantivo del compuesto.

La autora no aclara por qué el núcleo ocupa la posición de la derecha, ya que el especificador puede estar a la derecha o a la izquierda. Pero es de notar que en esta posición se ajusta a la Convención IV de Lieber.

3.1. Conclusión

De las propuestas analizadas tomamos en consideración los siguientes puntos:

1. existe un elemento vacío (\emptyset o *pro*) que es el argumento externo seleccionado por el

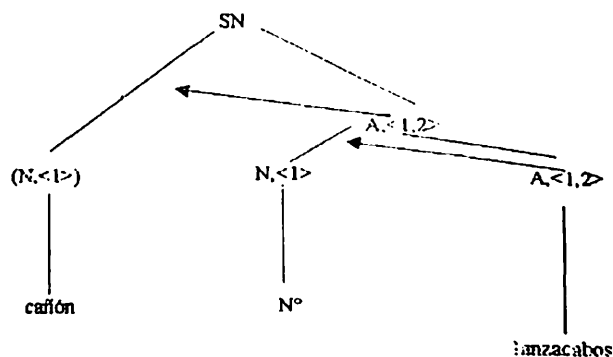
verbo y detenta el rol temático de Agente o Instrumento. Esto se observa al parafrasear el compuesto: un *abrelatas* es "un Ø que abre latas"; un *matamoscas* es "un Ø que mata moscas".

2. Los compuestos formados con verbos inacusativos que carecen de argumento externo parecieran ser un contraejemplo a la postulación de la existencia de un argumento externo dentro de la estructura. Sin embargo, un *pasatiempo* no es "un Ø que pasa tiempo" sino "un Ø que hace pasar el tiempo". Se observa entonces una agentividad implícita -- agentividad que es común a todos los compuestos instrumentales-- que no puede ser expresada por el verbo inacusativo y que les otorga una interpretación causativa.

3. El rol del argumento externo (vacío) parece saturarse dentro del compuesto, no en la sintaxis. La prueba de ello es que: a. el compuesto no puede formarse con un verbo inergativo, tal como lo observa Varela Ortega (* *correnliebres/ *liebrescorren*); b. no puede adosarse al compuesto un afijo agentivo (* *abridorlatas*) ni puede agregarse una frase con *por* (* *abrelatas por Juan*), pues en ambos casos se estaría violando el Criterio Temático (Chomsky 1981), ya sea en el léxico, como en el primer caso, o en la sintaxis, como en el segundo.

4. Hemos observado que estos compuestos se emplean a veces como modificadores de un sustantivo, aún cuando Grimshaw sostiene que el compuesto no puede ser usado como un adjetivo dado que las estructuras (ADJ N) implican identificación temática y no puede ser predicativas. Pero si pensamos que estos compuestos son modificadores, se los podría considerar como atributos, con dos posiciones para descargar en el sustantivo (Higginbotham 1985, Núñez Cedeño 1992).

Tal es el caso de *cañón lanzacabos*, *tubo lanzatorpedos*, *cepillo limpiafrasas*, *máquina tomavistas*, *pinza porta agujas*, *pinza porta clamps*. En estos casos se mantendría la relación predicativa señalada por Núñez Cedeño. De este modo podría pensarse que la estructura de estas frases debería ser la siguiente:



4. Conclusión

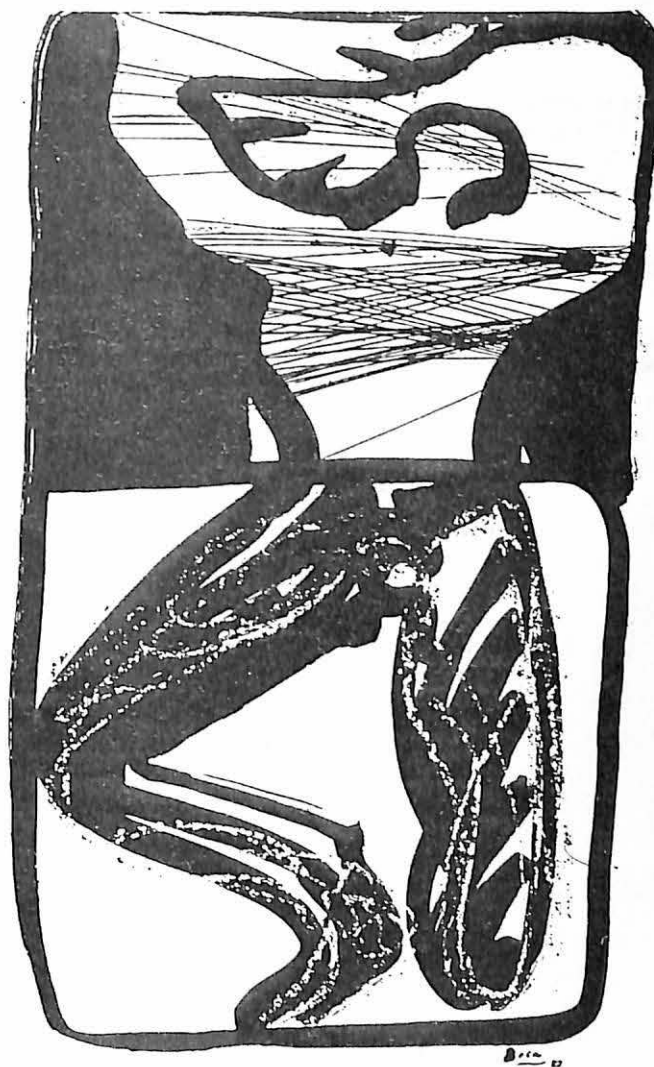
De acuerdo a los resultados obtenidos en nuestro estudio experimental, observamos que los hablantes del español hacen uso de la derivación o la composición indistintamente para expresar la misma relación entre un predicado y sus argumentos [Actor][Tema].

La forma que adoptan los compuestos instrumentales es por lo general de Vt + Complemento, aunque esta relación es temática y no gramatical. En los casos en que el verbo no es transitivo, se transitiviza para ajustarse al patrón Vt. Con los compuestos formados con verbos inacusativos, podría postularse la existencia de un morfema cero CAUS a la Pesetsky en la estructura, lo que explicaría la interpretación causativa a la que nos hemos referido más arriba.

El complemento es casi siempre un N. El argumento que se lexicaliza es usualmente el argumento interno adyacente al predicado, con el rol temático de Tema. Se lexicaliza otro

argumento interno cuando el Tema no es semánticamente relevante y se da por entendido.

El argumento externo no se lexicaliza y es un elemento vacío que se satura en el léxico.



CUADROS

	Compuesto	Derivad o	Compuesto Predicativo	Frase
SOPLAVELAS	8	10	2	-
ABRERREGALOS	10	8	1	1
REVIENTAPIÑATAS	10	4	1	5
PEINARRULOS	8	7	1	4
AGJEREAOREJAS	1	12	1	6
TOTAL	37	41	6	16

Cuadro 1

(Como **Compuesto predicativo** hemos clasificado expresiones tales como *máquina abrerregalos* o *dardo revientapiñatas*, en tanto que hemos considerado **Frase** producciones como *peine para rulos* o *aparato especial para pelo ondulado*).

COMPUESTOS CON GUARDAR

guardar <input type="checkbox"/>	resguardar Ø de <input type="checkbox"/>	resguardar a <input type="checkbox"/>
guardacartuchos guardajoyas guardamaletas guardamuebles guardapelo guararropa	guardabarro guardabrisa guardabrisas guardacalada guardafangos guardafuego guardaguas guardahumo guardallamas guardamonte guardapolvo guardasilla guardasol	guardamigo(?) con el significado de "atender o mirar a lo que el otro hace" guardabrazo guardacabo guardacantón guardacostas guardaganado guardainfante guardalado guardamalleta guardamancebo guardamano guardamozo guardapapo guardapesca guardapies guardapuerta guardapuntas guardarraya guardarriel guardarrueda guardatimón guardavela guardavivos

Cuadro 2

COMPUESTOS CON SALVAR

salvar Ø de <input type="text"/>	salvar a <input type="text"/> (de Ø)
salvabarros salvaguarda de salvaguardia	salvamanteles salvavidas

] con el significado
 "exceptuar"

Cuadro 3

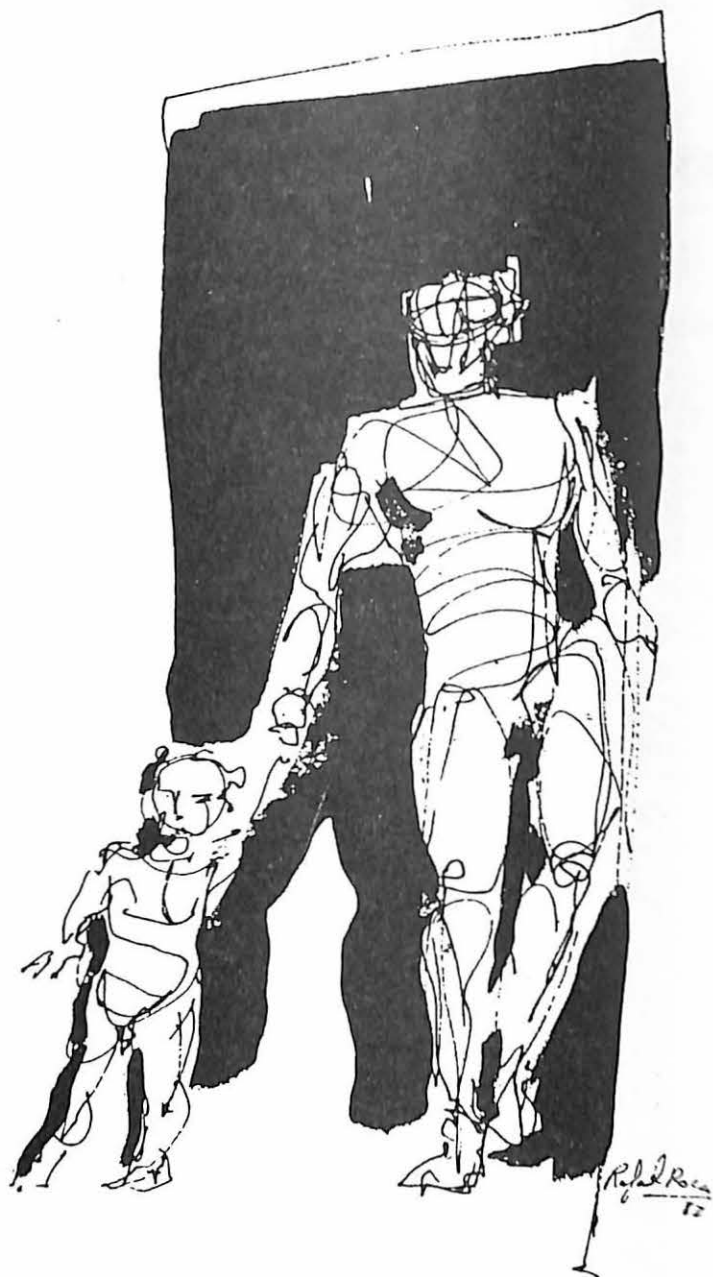
COMPUESTOS CON TIRAR

tirar <input type="text"/>	tirar Ø desde/del <input type="text"/>
con el significado de "arrojar", "despedir" y "estirar" o "extender"	con el significado de "pender"
tirabala tirabotas tirabraguero tirabrasas tirachinas tirachinos tiragomas tiralíneas tirapié tiratacos tiratrillo	tiracuello tirafondo tirafuera

Cuadro 4

BIBLIOGRAFÍA

- Belletti, A. & L. Rizzi. 1986. "Psych-verbs and 0 Theory". En: *Natural Languages and Linguistic Theory*, 6:291-352.
- Bello, A. 1960. *Gramática de la lengua castellana*. Sopena.
- Chomsky, N. 1981. *Lectures on Government and Binding*. Mouton de Gruyter.
- Di Sciullo, A. M. 1992. "Deverbal compounds and the external argument". En: Roca, I. M. (ed). *Thematic Structure. Its Role in Grammar*. Foris Publications.
- Grimshaw, J. 1990. *Argument Structure*. MIT Press.
- Lieber, R. 1992. *Deconstructing Morphology: Word Formation in Syntactic Theory*. The University of Chicago Press.
- Núñez Cedeño, R. A. 1992. "Headship assignment resolution in Spanish compounds". En: Campos, H. & F. Martínez-Gil (eds.). *Current Studies in Spanish Linguistics*. Georgetown University Press.
- Pérez Lagos, M.F. 1986. "Composición del verbo más nombre en el DRAE". En: *Lingüística Española Actual*. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Pesetsky, D. 1995. *Zero Syntax*. MIT Press.
- Spencer, A. 1992. *Morphological Theory: An Introduction to Word Structure in Generative Grammar*. Blackwell.
- Varela Ortega, S. 1992. *Fundamentos de Morfología*. Síntesis.



FRAY MOCHO Y EL CRIOLLISMO

Alberto Comas Alcantara
Universidad de Las Palmas

Usualmente, se caracteriza a Fray Mocho, José S. Alvarez, teniendo en cuenta su costumbrismo en el marco general de las letras argentinas.

Su peculiar forma de escribir, con gracia y con donaire, le ha valido el ser considerado como elemento a imitar. Pero esa imitación viene por ser el primero en la gran urbe que representa el Buenos Aires finisecular y decimonónico que es capaz de dotar a sus personajes de una característica que le es propia, el habla, el criollismo que les caracteriza, la semilla de un habla que va a permanecer en la República Argentina hasta nuestros días.

Al margen del habla con que se dotaba a la gauchesca, sobre todo por Del Campo y José Hernández, lo que consigue Fray Mocho es profundizar en una realidad que estaba copando una ciudad, un país en los instantes en que se vuelve absolutamente cosmopolita y cambiante, como demuestra la historia reciente.

A partir de ahí, Fray Mocho, desde las páginas de *Caras y Caretas* nos da el primer resultado de la "transformación" que indica el presente trabajo. El lenguaje que se transforma y se convierte en "criollo", deja de ser castellano o

español para ser la reelaboración de ese lenguaje, su transformación.

Además de esto, nos encontramos con que Fray Mocho es el director de una publicación con pretensiones de cuajar dentro de la sociedad porteña, con las pretensiones de llegar al corazón de las gentes. Los promotores de la idea de la revista *Caras y Caretas* deseaban adaptarla al espíritu argentino:

Cuando Eustaquio Pellicer y Manuel Mayol concibieron la idea de publicar una revista semanal, deseaban naturalmente darle la mayor difusión posible, y a este efecto decidieron escoger a un argentino como director.

Hay que saber que ambos son españoles, el primero de Burgos y el segundo de Andalucía...¹

De esta manera, la configuración de la revista se hace desde la transformación. Es decir, la idea de la revista es española, forjada por españoles, pero situada en Buenos Aires y con intereses de triunfar dentro del pueblo argentino. Para ello nada mejor que utilizar un nombre de la tierra, alguien que fuera capaz de acaparar la atención del pueblo. Porque de lo contrario, a pesar de la fama que podían obtener los dos españoles, Mayol y Pellicer, se quedarían sólo en un éxito

¹ Cita extractada del prólogo a Fray Mocho, *Salero criollo*. Buenos Aires. La Cultura Argentina, 1920, p. 11. El prólogo corresponde a Joaquín Mariano Llorente.

dentro de la comunidad española que no les iba a satisfacer.

En un principio la idea de dirección cayó en Bartolito Mitre, el hijo de Don Bartolomé Mitre, pero éste persuadió a su hijo directamente para que se olvidase de la empresa, así, desde el segundo número aparecía José S. Alvarez como el director de la publicación. Sus cuadros de costumbres iban firmados con el seudónimo de Fray Mocho, nombre con el que ya era popularmente conocido.

Es en esta publicación en la que nuestro dibujante de costumbres adquiere renombre y llega a todo el pueblo, porque directamente la revista que dirige se convierte en fundamental para el Buenos Aires del momento.

Cuando Fray Mocho se murió en 1903 a causa de una larga enfermedad a la que hace frente con un gran sentido del humor, sus compañeros de redacción deciden reunir en un único volumen sus *Cuentos*. Esto nos mete de lleno en una polémica que Montesinos² abre con respecto a la forma de escribir que tiene Mesonero Romanos en sus cuadros de costumbres. El comprobar lo que tienen de cuentos los cuadros de costumbres, si realmente lo son o si por el contrario se quedan solamente en mero dibujo o boceto.

Sucedáneo de la novela, el cuadro de costumbres aspira a ser una narración "dramática". La realidad observada será la que la vida actual nos ofrece en torno; el espíritu es el de antaño, manifestado en el giro y la palabra castizos.³

Así comprobamos que para Montesinos el cuadro de costumbres queda en describir la realidad de una forma simple, sin trazar todos los elementos que nos exige la novela. Al cuadro de costumbres le vale la cotidianeidad, lo puramente anecdótico. Además, entra un

elemento lingüístico en juego, ya que en España se trata de lo castizo, lo dialectal y en Argentina, en Buenos Aires será lo criollo. Ahí es donde Fray Mocho entronca directamente con el costumbrismo español y, en especial, con el de Mesonero Romanos, pues los dos se apuntan a una misma tónica de dibujo de la anécdota. Los dos hacen un trabajo de selección del lenguaje criollo o castizo, lo transforman y le dan vida, pero sin llegar a la configuración genérica del cuento.

El aspecto "dramático" al que se refiere Montesinos es el del diálogo que los escritores convienen en utilizar. Por lo tanto, el uso de ese lenguaje hablado se hace fundamental dentro de los cuadros de costumbres. De ahí que podamos afirmar que el costumbrismo de Mesonero Romanos y el de Fray Mocho entronquen directamente, sean hermanos en forma y resultado. Lo que estaría por ver o afirmar sería la repercusión que pudo haber tenido el costumbrismo de Mesonero en Fray Mocho, que puede ser dudoso. Utilizando las palabras de Mesonero y Montesinos:

Nos habla de la sociedad, y ve en ella principalmente tipos, en nueva coincidencia con el realismo, o mejor dicho con el *fisiologismo* francés. Según el plan que se ha propuesto, Mesonero podrá recorrer a placer "todas las clases...", desde el grande de España hasta el mendigo, desde la manola a la duquesa, alternando en la exhibición de esos tipos sociales la de los usos y costumbres populares y exteriores, tales como paseos, romerías, procesiones, viajatas, ferias y diversiones públicas...; la sociedad, en fin, bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido".⁴

Pero bajo la perspectiva de Alvarez esto se transforma en la recuperación de elementos humanos que cobran vida y todo su color desde la idiosincrasia de su forma de hablar hasta la concreción de sus anécdotas, las que caracterizan a esos tipos humanos que Mocho pincela con gracia y simpatía.

² José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayos sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia, 1980.

³ *Ibid.* p. 14.

⁴ *Ibid.* p. 48

De cualquier manera, si Alvarez toma elementos de la tradición española, es posible que entre a tomarlos desde el siglo de Oro. Veamos las palabras de Ernesto Morales⁵:

...; todos se hubieran sonreído si se les hubiera dicho que con aquellas páginas intrascendentes, el director de *Caras y Caretas* estaba realizando arte, y un arte que llegaba en línea recta del Lazarillo de Tormes y de Rinconete y Cortadillo. (p. 78).⁶

Como se puede comprobar, la idea de Morales es que Fray Mocho va directo desde la tradición española, de los entremeses y la picaresca hasta lo que él mismo se dedica a escribir, que no tiene pasos previos como podíamos haber visto anteriormente con Mesonero Romanos y su forma de hacer costumbrismo.

Leamos cuentos como *Al vuelo*, *Centenarios de Hojalata*, *Pechadores*, *Callejera*, *Patriotismo* y *Caldo Gordo*... Sus protagonistas son cabales arquetipos de novela picaresca.⁷

Ese es el arquetipo que encuentra Morales, pero se olvida que los cuadros de costumbres que traza Fray Mocho son como los de Mesonero Romanos, que pierden la capacidad de ser cuentos, donde la anécdota sirve para definir una situación o un conflicto. No hay conflicto en los *Cuentos* de Fray Mocho, con lo que es difícil catalogarlos como tales, incluirlos dentro del género. Lo que sí podemos observar es el proceso de transformación que sucede dentro de la escritura de Alvarez. Llega desde la mejor tradición realista española y se instala en su forma de ver las cosas a la manera criolla, estableciendo así una forma nueva que luego va a ser observada por escritores que presentan una narrativa más fuerte, capaces de hacer novela como es el Roberto Arlt del *Juguete Rabioso*.

Para terminar de reafirmar la idea del costumbrismo de Fray Mocho a la española, según la base de Mesonero y con la carencia de elementos del cuento pondremos una cita del prólogo que Miguel Cané dedica a los *Cuentos de Fray Mocho* en la edición que *Caras y Caretas* sacó al mercado para homenajear al que fue su director hasta el momento de su muerte en 1903.

Traiga usted allí a la mamá y a las niñas, al papá, nacido allá por 1840, al pariente, a las vecinas y haga usted hablar a toda esa gente. No se preocupe usted de la acción; hágale usted hablar, sentir y pensar como usted sabe que en ese mundo hablan, sienten y piensan y le aseguro a usted un éxito de primer orden.⁸

También es ésta la idea que tomamos de Enriqueta Morillas, que nos dice:

En ellas desaparece el narrador y son los personajes los que directamente hacen uso de las palabras, cambiando puntos de vista, departiendo amigablemente o bien contrastando posiciones enfrentadas. Son escenas dramáticas cuya peculiaridad sobresaliente está en el habla particular, que el autor transcribe, fiel al postulado de que es precisamente en la singularidad lingüística adonde reside el carácter, donde se revela la idiosincrasia.⁹

Podemos extraer las ideas básicas que nos interesa mantener, fundamentalmente la idea de transformación desde el lenguaje y la falta de acción. No interesa la acción, interesa el habla de los personajes, lo que realmente los configura. Pueden servirle las meras anécdotas. Lo realmente importante es el habla de esos tipos humanos que recorren el Buenos Aires finisecular decimonónico y que dan vida a una ciudad que crece desmesuradamente.

⁵ Ernesto Morales, *Fray Mocho*. Buenos Aires, Emecé, 1948.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* p. 90.

⁸ Miguel Cané en José S. Álvarez, *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires, Caras y Caretas, 1906. p. VI.

⁹ Enriqueta Morillas, "Fray Mocho" en Luis Iñigo Madrigal, (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987.

Será a partir de aquí cuando veremos la transformación del lenguaje de los cuadros de Fray Mocho y cómo ese lenguaje, siendo castellano, adquiere el ritmo propio de lo criollo, de lo nuevo, de lo que se transforma debido a las permutaciones y la introducción de todos esos elementos novedosos que están entrando en la ciudad a través de nuevos giros y nuevas palabras.

Así, en los *Cuentos de Fray Mocho*, Alvarez nos da las claves de esa transformación, cuando se refiere al habla de esos tipos que funcionan en sus cuentos o cuadros de costumbres. Analicemos un extracto del cuento "Cuatrerismo vivito", donde uno de los personajes está hablando y comenta los siguiente:

-Mirá, hermano... dejá la sociología y vamos a lo qu'es razón... Aquí no estamos en Francia, ni en Inglaterra, ni en los Estados Unidos... ¿Sabés?... sino en Buenos Aires, y entonces no tenemos pa qué pensar en francés, ni en yanqui, sino en criollo viejo... d'ese que al pan le llaman pan y al vino, vino!¹⁰

Aquí es donde se inserta el proceso de transformación, en el momento en que el idioma deja de llamarse castellano o español y se denomina criollo, porque desde ese preciso instante lo que cambia es la forma del discurso, se entra en una nueva dimensión de la escritura. Y se convierte en reescritura, por lo tanto, se transforma. Y es que el idioma que se está utilizando es novedoso. Ya se empieza a escribir como se habla. Se olvida, en parte, la vieja norma del castellano y se inaugura la escritura atenta a los giros y modismo coloquiales.

Y, además, lo que se reivindica es esa forma particular de hablar en criollo o, en este caso, pensar en criollo. Es evidente que lo que se admite como base es que el acriollamiento da sentido al pueblo, lo determina y lo diferencia.

Es indudable que una de las marcas fundamentales de la idiosincrasia de los pueblos está en su idioma, y lo que se circunscribe en esta frase del relato es la necesidad de descubrir la realidad de la República Argentina a través de las peculiaridades del habla de la comunidad.

Además, el planteamiento del cuento citado lo que reivindica es la falsedad que puede esconder el amaneramiento en otros idiomas, lo que se puede vender con el uso de otras lenguas cuando en realidad lo que hay que utilizar es la propia lengua para no enajenar lo que pertenece a la tierra.

Más adelante, en otro cuento titulado "La vieja recova" se nos ofrece otro diálogo en el que la conversación gira en un momento dado en estos términos:

-Perfectamente...! El señor, como decía, puede ser muy buena persona y más sobrino tuyo que los hijos de tu hermano, pero eso no quiere decir qu'ese gringuito, esté autorizao pa cairmos como a'jenos, cuando ni siquiera nos conoce... No le parece, amigo...? Pues linda estaría la patria, si cada vapor que llegase nos trajese güespes d'esa clase, que sin saber bien ni ande tienen las narices nos agarrasen a guascazo... Qué dirían en Italia si el señor... pinto el caso... llegase una mañana y a la tarde los pusiera mormosos al rey, al papa y a todos los jueces y magistrasos?... No dirían en italiano lo que nosotros diríamos en criollo?... Es un macaniador que no tiene madre viva...? Oh!... Lo qu'es razón es razón... che... y no tiene vuelta!¹¹

He traído la cita completa, porque la razón que el interlocutor pedía en criollo es la que está utilizando. Es decir, por un lado la punta que echa acerca de la forma en que los italianos se quejarían de un trato similar está expresado en criollo por el mismo Fray Mocho. Por un lado habla de la transformación, pero del otro utiliza ese lenguaje transformado, los giros del habla, el vocabulario que se conoce en esta parte de Latinoamérica que probablemente el español de

¹⁰ José S. Álvarez, *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires, Caras y Caretas, 1906. p. 116.

¹¹ *Ibid.* p. 174-5.

a pie no entendería porque no son sus giros lingüísticos, ni su vocabulario. Es un vocabulario que nace nuevo por el influjo de todos los elementos que están en el ambiente, en la forma. El espacio es distinto, las gentes son distintas, las ideas son diferentes, casi todo es nuevo, es natural que a la sombra de esa novedad nazcan nuevas formas de expresar las cosas. Con eso no quiero decir que se instaure un idioma nuevo, sino que ese idioma, en este caso el español, se transforma a la luz de la novedad que lo visita, crece y se mejora. Es ahí donde la reivindicación de lo criollo es fundamental. Porque siendo la estructura del lenguaje la misma, el lenguaje va tomando el cariz propio del país en el que se aposenta.

En el Buenos Aires que se estaba formando en aquellos momentos hacía falta una voz nueva, la de los ciudadanos mayoritarios de la ciudad. De ahí el éxito que tuvo *Caras y Caretas*. La apuesta de Mayol y Pellicer era evidente, tenían que conseguir dar con el elemento que tuviese la posibilidad de confluir en el entender del pueblo.

Pero ambos eran españoles y ellos deseaban que la revista tuviese raíz nacional, que trascendiera los límites de la colonia española, a fin de que se popularizara. Su experiencia periodística les enseñaba que lo criollo exigía un semanario con su espíritu y su lenguaje.¹²

Esa es la punta de lanza, ése es el elemento que se introducía con un Fray Mocho que va a ser reivindicado dentro de una publicación como *Caras y Caretas*, en la que como lo entiende Ernesto Morales, lo que se da realmente es "una expresión de la literatura argentina, hasta entonces huérfana de voz y voto."¹³

O sea, que el elemento que da la idiosincrasia a un pueblo es el idioma, su lenguaje. Y en Argentina o, por lo menos, en el Buenos Aires de

fin de siglo hay una predisposición absoluta a que ese lenguaje se transforme, a que se criollice, que nazca el lunfardo y que se utilice el cocoliche.

Para terminar con el proceso de transformación vamos a colocar dos párrafos del libro que Ernesto Morales dedica a Fray Mocho y en el que se defiende la tesis de este trabajo.

No se podría hacer con algunos letristas del tango porteño actual el experimento que se hizo con el *Martin Fierro* de Hernández: darlo a leer a españoles cultos. Estos comprenden a Hernández, lo juzgan castizo. No comprenderían al neocriollo suburbano. ¿Comprenderían el lenguaje de Fray Mocho, también urbano? ¿Comprenderían el de Javier de Viana, campesino?

Todos ellos entran en una esfera del lenguaje en que no entra el autor de *Martin Fierro*. Son dialectales. Su lengua es una modificación -no concuerdo en llamar corrupción a los dialectos-, una transformación justa, una adaptación lógica a las necesidades de un medio distinto al hispánico. No sé hasta donde escritores como Fray Mocho o Javier de Viana pueden salir, no ya de las fronteras uruguayo-argentinas, sino de la región platense.¹⁴

Quizás el planteamiento de no entenderlo completamente fuera del Río de la Plata es excesivo, porque si bien hay momentos de la escritura de Fray Mocho que son difíciles debido al uso de modismos propios y de palabras nuevas, sí que se le puede entender. Muchos años después se sigue teniendo el mismo idioma castellano, transformado en Argentina, en Uruguay, en México, Guatemala y sigue habiendo un entendimiento grande entre los diferentes pueblos y España. Lo que no es descartable es que haya cada vez más alejamiento entre las formas de expresión y que con el tiempo se instalen varios idiomas nuevos donde antes sólo se hablaba español. No sería extraño, ahí está el caso del latín y su transformación en las diez lenguas románicas.

¹² E. Morales, *op. cit.*, p. 93-4.

¹³ *Ibid.* p. 94.

¹⁴ *Ibid.* p. 130.

Ya fuera de lo que sería la transformación, podemos entrar de lleno en lo que hay de español en Fray Mocho. Esos elementos que nos dicen que lo español está presente en el mundo criollo que nos tiene reservado José Alvarez o Nemesio Machuca o Fray Mocho.

Para empezar tenemos que el primer elemento elegido por Fray Mocho en sus cuentos, el primer cuento de Fray Mocho en *Caras y Caretas* es "El lechero", y resulta que este lechero es vasco, propio del país vasco español. Por la época la mayoría de los lecheros son vascos. Se les recuerda con cariño, porque representaban mucho para el Fray Mocho de la época. Veamos el primer párrafo del cuento para sacar algunas conclusiones.

Siendo la leche el primer alimento que se da a los recién nacidos, necesario era que mi primer artículo para *Caras y Caretas* tuviese sabor lácteo, para lo cual, ningún tipo de los que me obligaron a presentar se acomodaba tanto a mi propósito como el del lechero.

Ya se fue el marchante de los buenos tiempos viejos que los niños esperábamos ansiosos por la yapa de leche, exigua y por ello sabrosa, y los más grandecitos y traviesos, por el mancarrón cargado con los tarros sobre cuyas tapas envueltas en trapos, se extendía el cuero de carnero que les servía de trono y sobre el cual, arrodillado y erguido el busto, marchaba a trote el lechero, como se decía, el viejo vasco cantor y alegre.¹⁵

Se trata del primer tipo popular que utiliza para comenzar a insertar sus cuentos en el semanario de Mayol y Pellicer. La figura de ese lechero vasco es una transformación también, ya que se lo caracteriza desde el punto de vista del gaucho. Nos interesa recoger una cita más de Morales, ya que resulta interesante para constatar la idea de la transformación.

Ese lechero semigaucho -botas, chiripá y cinturón con medallas, chaqueta, golilla flotante al cuello- y

sólo semigaucho por lo mal jinete y por la boina, a veces compadronamente ladeada a fin de que asomara la flor, obsequio mucamil: este lechero semigaucho era el lechero del 1900 y tantos. El tipo había sufrido transformaciones. Y las siguió sufriendo, como todo en Buenos Aires.¹⁶

Nos vale la cita porque el recuerdo de Morales del vasco lechero, aunque no concuerda con la de Fray Mocho, es una observación que revitaliza la de nuestro autor, le da más calor humano y presenta a este hombre, a este personaje en el centro de nuestro trabajo de búsqueda de lo español en Fray Mocho. El lechero ya no sólo es vasco, sino que se transforma. Es español y se vuelve semigaucho, cambia y se transforma como todo en Buenos Aires. Se criolliza. Y se criolliza a su manera y casi con su propio lenguaje.

(...) le encargaban manteca fresca o huevos caseros y también las milongas en vascuence, entonadas al bordear un charco suburbano, y la original "fonda de vascos" donde entre copa y copa se comentaba a gritos toda la vida porteña, mirada desde la cocina.¹⁷

Aquí está todo el proceso de criollización, el cantar milongas en vascuence, el comentar a gritos la vida porteña desde la "fonda de vascos", pero no desde la fonda en sí, sino desde la cocina de la fonda. El elemento fundamental es español, pero la vida que se lleva es bonaerense, porteña en todos los sentidos, dentro de la efervescencia de los elementos nuevos que conforman el paisaje urbano.

Más tarde en el libro nos habla uno de los personajes en gallego. Los gallegos son en Argentina como la "plaga" que llegó de España. Han sido tantos los emigrantes gallegos a tierras argentinas que en la actualidad todos los españoles parecen ser gallegos y todos los gallegos tontos, de ahí probablemente surja la

¹⁵ José S. Álvarez, *op. cit.* p. 1.

¹⁶ Morales, *op. cit.* p. 113-4.

¹⁷ Álvarez, *op. cit.* p. 2.

gran cantidad de chistes que hablan de gallegos.¹⁸

En Fray Mocho lo que se ve es el habla de los gallegos. Lo podemos comprobar en la página 45 de los *Cuentos de Fray Mocho*: "-Cristu cun la viega que había sidu más mala que Anchurena... Y tú, que le diguiste...?" Por un lado está la utilización continua de la "u" muy propia de Galicia y por otro lado la utilización del pronombre personal de segunda persona del singular "tú" que marca lo español en un discurso, ya que ese pronombre no se usa en la República Argentina al ser cambiado por el "vos" y transformar el verbo para adaptarlo al uso de la región y del país, para marcar la idiosincrasia.

Veremos el aspecto despectivo, la criollización de los elementos y como el gallego funciona de manera peyorativa dentro del discurso. En el cuento "Patriotismo... y caldo gordo" los personajes hablan de progresar apoyando lo de la tierra, lo de uno, para que todo pueda mejorar. El proceso de transformación entra por lo criollo.

-Hay que poder no más!... Taquito es consecuente con sus locuras y es lógico en su conducta... por eso ha subido!... Hací vos lo mismo y subirás también!... Un día, lo hallo parao en la calle, grave y serio como debe ser todo hombre que sabe qu'es importante y lo convidé a seguir...

"No puedo, hermano,... Estoy esperand'un tramway... el único d'esta línea en qu'es mayoral un criollo! No hay nada que me reviente como pagarle a un gallego para poder circular en las calles de mi

¹⁸ Ese es un proceso de transformación actual que no es propio de este trabajo, pero que sería un estudio antropológico interesante. Primero el dato de la emigración, y más tarde el uso del adjetivo gallego para denominar despectivamente a los españoles.

Por último esa consideración de tontos que tenían los gallegos y que persiste en la actualidad debido a los chistes, donde los gallegos son los más tontos a la par que los chistes de leperos en la Península Ibérica o los chistes de gomeros en Canarias. Y a partir de ahí la universalización de algunos chistes que son iguales en cualquier rincón del mundo.

patria... d'esta patria, agregó con voz de trueno, qu'es cuna de tanto prócer!"¹⁹

El gallego es considerado negativamente y aunque no sabemos si la concepción de gallego está dada porque los conductores de tramway son todos gallegos o porque considera a lo español metonímicamente para darle el carácter peyorativo que tiene en la actualidad el término gallego.

En "Carnavalesca" (120-2) se trata el tema del carnaval y hay personajes españoles. También se presenta a la española desde el punto de vista de querer estafarla por serlo. Y más tarde aparece el momento de la transformación desde la confraternidad:

-No seas pava, haceme el favor...! Como representamos la confraternidad, vos que sos española, tenés que ir de argentina y yo que soy argentina tengo que ir d'española... Ligadas por una cinta formad'e las dos banderas y llevando una pantalla y un pañuelito bordao con pinitos o laureles... vamos a ser dos princesas para esos pobres Macacos...!

Ya comprobamos la necesidad de utilizar los cambios de términos para configurar la transformación a través de la fraternidad. El que llame "pava" a la española no va a ser casualidad, como no va a ser casualidad que sea gallega y que más abajo en el transcurso del cuento se la trate otra vez de tonta y que, además, sea gallega, para que sea pava de verdad o que su hermano sea sonso y que la configuración de su personalidad, o de su estereotipo, esté dada por las incongruencias o por las tonterías que puede decir a las que el otro personaje del diálogo salta continuamente con que es pava o sonsa.

-¡Gran cosa!... ¿Y qué v'a'cer? Les v'a escribir a galicia qu'estuviste en un baile"... No seas pava mujer!... Si tu hermano se lleg'a meter a sonso, lo hacemos agarrar con los muchachos diciendo qu'está borracho y necesita dormir pa que no vay'a 'cer daño...

¹⁹ Álvarez: *Op. Cit.* Pág. 112.

Y al final del relato aparece en cocoliche la expresión "pobero gallego, come le vichino da la cumeseria per ubriaco... e per sunsu!..."

En *Salero Criollo* tenemos una nueva visión del gallego. Se trata de la primera página que se escribe en ese libro por José Alvarez. Así como la primera de los *Cuentos* donde el personaje era vasco o, lo que es lo mismo, español. Aquí el personaje es gallego, otra vez, y tomado desde un punto de vista despectivo también. Peyorativo porque el empleo que tiene es de basurero, y así se titula la primera "silueta callejera", donde en la página 19 tenemos que

El basurero no es un hombre: es una trinidad formada por un carro sucio, dos caballos sucios y éticos y un individuo, por lo general gallego, sucio también como el carro y los caballos.

Así, el gallego es nuevamente nombrado y vilipendiado, ahora no por ser sonso, sino por el trabajo que tiene que hacer, de basurero, por lo que se convierte en una persona sucia y así la carga despectiva que ya habíamos notado en los *Cuentos* aumenta en *Salero Criollo*.

Aunque lo que más interesa notar es el hecho de que los libros comienzan con personajes españoles, el lechero vasco y el basurero gallego, por lo general. De ahí que se pueda afirmar la tesis de que lo español vive perfectamente en la escritura de Fray Mocho, que ya no sólo se trata de la transformación del castellano en el criollo, en el lenguaje de los argentinos o el lenguaje porteño, se trata de que los elementos españoles están insertos en la tradición de un país nuevo abierto a los movimientos migratorios. Un país que desde su capital se va transformando por la llegada masiva de gente, sobre todo de España e Italia.

Es por eso que el estudio se podría hacer también desde el lado italiano, porque son muchos los ejemplos de personajes italianos, del habla italiana. Podríamos enumerarlos todos y

estudiarlos con detenimiento para llegar a la conclusión de que el proceso de transformación que sufre *lo criollo* a fines del s. XIX, tiene su base en lo español y, en menor medida, en lo italiano. De ahí que podamos encontrar muchos elementos del lenguaje y de lo anecdótico que son españoles o que salen de la tradición española. Y que también se pueda afirmar que Fray Mocho o José S. Alvarez sea criollo gracias a la interacción de esos elementos.



LITERAL Y EL FRASQUITO: LAS CONTRADICCIONES DE LA VANGUARDIA

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario. - CONICET

A comienzos de 1973, poco antes de la aparición del N° 1 de *Literal* y bajo el mismo sello en el que fueron editados sus dos primeros volúmenes (Ediciones Noé), Luis Gusmán publicó su primer libro, *El Frasquito*, que alcanzó de inmediato una repercusión notable de críticas a la par que se convertía en un "suceso" en cuanto a ventas (tres ediciones en el mismo año). De acuerdo a la *intención transgresiva* que lo sitúa como texto de vanguardia, *El Frasquito* es una narración fragmentaria, discontinua, que nada comunica ni informa, en la que no se puede reconocer ningún mensaje, ningún compromiso con la "realidad". Un texto que *se quiere* extraño, ilegible según los códigos dominantes,

¹ Este trabajo forma parte de una investigación sobre la *poética de vanguardia* del grupo *Literal*, que comenzamos con Analía Capdevila (cfr. el ensayo que escribimos en colaboración: "A pie de la letra: *Literal*, una revista de vanguardia", en *Revista de Letras*, 3, Fac. de Humanidades y Artes, Univ. Nac. de Rosario, 1984).

excéntrico en relación a los lugares admitidos por la institución Literatura. *El Frasquito* es una narración "buena para sorprenderse, buena para no entender"², escribe Oscar Steimberg -por entonces colaborador de *Literal*- en una reseña destinada a subrayar y festejar el efecto de desconcierto al que apuesta el libro de Gusmán.

El Frasquito sostiene esa apuesta a favor del desconcierto y el extrañamiento del lector en el recurso a la *mezcla* de códigos y registros como estrategia compositiva. Letras de tango, crónicas policiales, diálogos de películas de Gardel, chistes soeces, lugares comunes del imaginario religioso popular, clichés léxicos y sintácticos del habla más vulgar se mezclan, fragmentados y desprovistos de referencia, con versos de poetas latinos, con tópicos y giros de estilo que recuerdan la literatura de Borges o de Beckett. Lo bajo y lo prestigioso, la cultura "letrada" y la popular se combinan, con una audacia calculada, y esa "hibridación", se supone, produce cada vez

² Oscar Steimberg: "Pretensioso como Juan Moreira", *Los libros*, mar.-abr. 1973, p. 36.

una figura monstruosa, irreconocible”³. Se supone, y aunque suponerlo, tal vez, no sea erróneo, entraña un equívoco que nos interesa señalar porque concierne directamente al modo en que en *Literal* se piensa a la lectura de los textos de “vanguardia”, es decir, a la eficacia literaria de esos textos según las lecturas que pueden suscitar.

Para un lector “competente”, la clase de lector que instituye *El frasquito*, lo monstruoso de las figuras que produce la mezcla resulta absolutamente familiar. Las “criaturas” discursivas de Guzmán, hechas de retazos, de restos heterogéneos unidos por una gruesa costura, se le aparecen como un avatar argentino (en la tradición de “El escritor argentino y la tradición”) de ciertas experiencias narrativas de vanguardia que ya probaron su eficacia. *El frasquito* es una novela “buena para no entender”, pero quien lo afirma -su “lector modelo”- es un entendido, alguien que transita cómodamente el “camino neblinoso” que es la narración de Guzmán dejándose guiar por el brillo de las “señales faulkerianas”⁴. *El frasquito* presupone, es decir, suscita, un lector que reconoce sus figuras como irreconocibles, que comprende que se trata de una narración incomprensible, que dice, sin conmoverse, sin sufrir el vértigo de la extrañeza, “este es un texto extraño”. Y estos límites impuestos a la lectura no son más que el resultado de su adscripción a la estética de la mezcla dominante en *Literal*⁵.

³ Daniel Link: “Sobre Guzmán, la realidad y sus parientes”, *Filología*, 20, 1985, p. 205.

⁴ Oscar Steimberg: *op. cit.*, p. 35.

⁵ Desde la afirmación de un “ejercicio intransitivo de la literatura” que pone cualquier representación (popular o culta) en estado de variación continua, Sandra Contreras ciñó, con precisión, lo que la estética de la mezcla supone: “que los términos que entran en relación pueden siempre volver a separarse, que una distinción entre uno y otro -en tanto *uno opuesto al otro*- y que un re-conocimiento de uno y otro -en tanto *uno diferente del otro*-



Más acá de esos límites, en algunos críticos de espíritu decididamente conservador (que vinieron a encarnar inadvertidamente la contrafigura del “lector modelo”, el campo de valores establecidos contra los que se identifican los proyectos de vanguardia), la aparición de *El frasquito* despertó violentos rechazos e impugnaciones. En una nota publicada en *7Días*, Nora Dottori se refirió a él como un “texto elitista, pretencioso, deliberadamente críptico”⁶. Entre los escritos que los miembros del grupo publicaron para salir al cruce de esas reacciones

siempre es posible” (“Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición”, *Paradoxa*, 7, 1993, p. 43) y la forma en que esos supuestos determinan el sentido de la lectura como reconocimiento de la identidad de los términos diversos que la mezcla -sin atentar contra su identidad- reúne.

⁶ Citado por Oscar Steimberg: *op. cit.*, p. 35.

y apoyar tácticamente la irrupción de *El frasquito* en la literatura argentina (la jerga militar viene impuesta por la perspectiva de la "vanguardia"), nos interesa en particular el ensayo de Germán García "El frasquito: una novela familiar". Como García ocupaba un lugar de relevancia dentro del Comité de Redacción de la revista (se convertiría en Director en el No. 4/5), imaginamos que su interpretación de la narración de Gusmán, las condiciones y los límites de esa interpretación, son representativos de la lectura que se hacía de esa narración en el interior de la revista y, fundamentalmente -sobre este tópico queremos extendernos- del uso que daba *Literal* al psicoanálisis en la lectura de los textos literarios.

¿Cómo interpreta García ese anti-relato que parece conmover cualquier certeza, a devolver la literatura -como se dice en *Literal*- a "aquel lugar que nunca debió abandonar: el de la incertidumbre"(No. 4/5, pág. 175)? El conjunto de la interpretación se condensa en una frase que el ensayo no hará luego más que desarrollar: "*El frasquito* es la narración de un mito individual, que se recorta sobre la trama de una novela familiar"⁷. A la vez que dice el valor de lo extraño y lo incierto como valores constitutivos del texto, la lectura de García los niega remitiendo masivamente el texto -según una técnica que recuerda la de la exégesis alegórica⁸- a las certidumbres y a las familiaridades del saber psicoanalítico. Lo fragmentario y lo discontinuo, destinados a producir un efecto de incertidumbre en lectores habituados a que se les cuente una historia del principio al fin, desaparecen cuando lo narrado se ordena según la lógica del mito individual del neurótico (un saber tan convencional como cualquier otro); la ilegibilidad se resuelve entonces en

reconocimiento de los episodios de la novela familiar. Como el mito individual del neurótico -según nos enseña García- "enuncia lo *inefable*, para responder a las preguntas fundamentales sobre la diferencia de los sexos, el origen de la sexualidad, de la culpa, de la vida", y como el relato de Gusmán es la narración de ese mito, la ocurrencia del protagonista de que en el interior de su madre hay una planta carnívora debe interpretarse como una "visión de Medusa [que] muestra que la respuesta a la pregunta por la diferencia de los sexos es la castración (en la madre)", y, de acuerdo a esa estrategia hermenéutica, en el episodio en el que el protagonista masturba a uno de los "Pepes" que lo masturba y acaba por primera vez hay que reconocer que "la respuesta a la pregunta por el origen de la sexualidad es una *seducción homosexual*".

El ensayo de García dice que *El frasquito* es una narración extraña, porque sus secuencias "se alternan de la manera *deseada*", sin someterse a las convicciones del verosímil realista (por eso los personajes mueren todas las veces que sea necesario). Pero lo que muestra, sin decir -por el modo en que dice lo que dice-, es que esa extrañeza no es tanta, que se trata, en todo caso, de una "extrañeza convencional", fácilmente reconocible para aquel que disponga de los rudimentos del psicoanálisis (que es, precisamente, un saber sobre los encadenamientos verbales según la lógica del deseo). Por la fuerza de los conceptos psicoanalíticos, la supuesta *potencia de negatividad* de *El frasquito* (que lo señala como texto de vanguardia) se transmuta, en la interpretación de García, en afirmación del *poder explicativo* del psicoanálisis.

El saber psicoanalítico no es un saber entre otros. En él, como en la literatura, la falta de un sentido y el agotamiento de la comprensión son, antes que un obstáculo o un síntoma de debilidad, la condición de posibilidad y el recurso más potente para la invención. Pero

⁷ Germán L. García: "El frasquito: una novela familiar", *Nuevos Aires*, 10, may.-jun. 1973, p. 79.

⁸ Cfr. Alberto Giordano: "Lo viejo y lo nuevo", en *La experiencia narrativa*, Rosario, De. Beatriz Viterbo, 1992.

cuando se erige al psicoanálisis en norma, en "discurso tutor", la literatura, que vive de la ruina de cualquier autoridad, muere. Nada queda de su poder de sorpresa, de su poder de inquietud. El conflicto de poderes entre el psicoanálisis y la literatura tal como acontece en el ensayo de García es efecto de un cierto uso del psicoanálisis, un uso que se sostiene en una *moral militante* que convierte al saber en doctrina y a la crítica en aplicación o en divulgación. Ese uso "militante" bloquea la *política literaria*⁹ que *Literal* afirma en sus mejores momentos en tanto niega, de hecho, la eficacia de la incertidumbre, instalando al psicoanálisis en el lugar incommovible, desde el que todo se explica, de *valor superior*. Esa moral determina que los textos de vanguardia vayan acompañados de una crítica realista, una crítica que reencuentra en la literatura, aún en la que declara ilegible, una interpretación convencional de alguna realidad (una interpretación de lo familiar sujeta a las convenciones psicoanalíticas, en el caso de *El frasquito*).

El N° 4/5 de *Literal* se abre con un texto titulado "La historia no es todo", que es la respuesta polémica a la caracterización de la revista escrita por Andrés Avellaneda en el N° 120 de *Todo es historia*. Avellaneda sostiene, entre otras cosas, que en la revista se emplea al psicoanálisis como "explicación" de la literatura. *Literal* discute esa caracterización, apelando a unos argumentos ingeniosos pero poco convincentes. Un comentario detenido del ensayo sobre Macedonio Fernández publicado en el N° 1, o del ensayo sobre *Sebregondi retrocede* publicado en el N° 2 -si no alcanzase con la

⁹ Para una caracterización de esta *política*, que en *Literal* se afirma -ocupando el lugar del "insoportable", del que jugando hace presente lo *inaudito* del juego- contra toda "política de la felicidad", contra toda política que reprime lo posible en nombre de lo real; cfr. Analía Capdevila y Alberto Giordano: *op. cit.*

evaluación del ensayo de Germán García sobre *El frasquito* que acabamos de intentar-, probaría que la caracterización de Avellaneda acierta, si no con el conjunto, con uno de los aspectos (menos afortunados) de la crítica literaria practicada en la revista.

Otra de las puntualizaciones de Avellaneda, que *Literal* convierte en crítica cuando la reproduce desde el lugar de quien acusa recibo (aunque sin dar, nuevamente, una respuesta convincente a la supuesta crítica), nos permitirá determinar otro aspecto de la contradicción que limita los efectos "de choque" de la política literaria de la revista. Se trata también aquí de una discordia entre lo dicho (lo que se *pone* frente al lector) y el modo de decirlo (lo que ese modo *presupone*), una discordia en la que se revela, contra toda política de la literatura, contra la afirmación de una ética de la diferencia (como la que *Literal* sostiene en sus mejores momentos), la persistencia de un gesto clásico: la subordinación de la estética a la moral.

"Es esta -dice Avellaneda, refiriéndose a la literatura del grupo- una literatura 'prologada', como si se sintiera necesario explicar y ubicar la ininteligibilidad -intencional- que aflora frecuentemente en los textos." Avellaneda piensa en el epílogo que Leopoldo Fernández (seudónimo de Germán García) escribió a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y en el prólogo de Ricardo Piglia a *El frasquito*. Aunque Piglia nunca formó parte del grupo *Literal*, su prólogo ("El relato fuera de la ley") debe leerse como una jugada táctica que cobra valor dentro de la política sostenida por el grupo en tanto ese prólogo, no importa quién lo firme, acompaña, anticipándose a su acontecer, toda lectura de *El frasquito*. Aunque su autor sea Piglia, ese prólogo está donde está, produciendo los efectos que produce, por decisión de Gusmán, autor de la narración a la que este prólogo sirve de presentación. (Por eso, una década más tarde, cuando Gusmán piense su literatura desde una perspectiva diversa a la del vanguardismo,

cuando ya no se identifique con la "idea 'intencional' de literatura transgresiva"¹⁰, decidirá suprimir el prólogo de Piglia y acompañar la reedición de *El frasquito* con un prólogo propio en el que dejará constancia de su descreimiento en "una literatura maldita que encuentra su razón de ser en la intencionalidad"¹¹.)

En el último párrafo de su prólogo, Piglia enfatiza los efectos transgresivos de la narración de Gusmán: *El frasquito* -afirma- "quiebra los verosímiles" de la llamada literatura "popular", no responde a los "códigos transparentes de una legibilidad" sino que los cuestiona, emparentándose, por una vía oblicua, "con cierta corriente marginal de la literatura argentina". Como el interés está puesto en afirmar el valor de lo extraño a los códigos de verosimilitud (lo todavía legible), en afirmar el valor de un texto incierto, inaudito, desatinado -como se quiere en *Literal*- a "producir en algún lugar virtual nuevas formas de leer" (Nº 4/5, p. 169), las palabras que sirven de presentación a ese texto deberían no sólo sostener, sino también sostenerse a ellas mismas en la afirmación incierta de la que se supone ese texto es la ocasión. El prólogo *justo* para una narración incierta debería poder *transmitir* la incertidumbre que ese texto imagina en su origen y su horizonte, encontrar medios para que la potencia de inquietud con la que ese texto corroe los sentidos convenidos se multiplique. Un prólogo tal, antes que proponer una lectura de ese texto incierto, debería limitarse sabiamente a despejar los obstáculos (cualquier evidencia) y a construir, por la fuerza siempre renovada de la incertidumbre, las condiciones para una lectura por venir. Pero poco encontramos de esto en el prólogo de Piglia, el prólogo que Gusmán

propone como una lectura conveniente de su narración.

Un texto incierto reclama una lectura de ensayista, la lectura de alguien que escribe para saber qué ocurre en ese texto, para experimentar lo que todavía no sabe. De acuerdo a su modo de practicar la crítica (una retórica de la certidumbre), Piglia escribe lo que ya sabe, escribe porque sabe, y convierte el texto incierto en texto conocido (texto que el lector -ahora avisado-podrá re-conocer). Gracias al ejercicio de una inteligencia que por momentos se torna brillante, Piglia disuelve la rareza que *El frasquito* inflige a los lectores proponiendo un conjunto bien ordenado de certidumbres acerca de su sentido.

Piglia comienza por reconocer el carácter enigmático de la narración para afirmar de inmediato que en ella hay un "único enigma" en juego: "el 'misterio' de la paternidad". Un misterio único, bien definido, que en verdad poco tiene de misterioso: ese misterio está construido de acuerdo a una lógica convencional, la lógica económica del "equivalente general". Según Piglia, en *El frasquito* el padre funciona a la vez como génesis y como resultado de todos los intercambios simbólicos, los regula desde afuera, desde un lugar incommovible, no susceptible de sustitución; es el "fundamento del valor"; dona el sentido e impone la ley. Esta lógica de la paternidad, que despliega en sutiles argumentaciones, le permite a Piglia explicar "la razón del relato", "la razón del texto". Antes de que lea, antes de que reciba el impacto de la escritura vanguardista de Gusmán, de que caiga en la fascinación de lo ilegible, el lector es advertido de que ese juego que se le aparecerá como desconcertante es en verdad un juego *razonable*. Ese juego que obedece a una lógica, en la que convergen elaboraciones del marxismo y del psicoanálisis (saberes consistentes, de reconocido prestigio), y de acuerdo a esa lógica, que él exhibe por una estrategia múltiple de autorreferencia, en *El frasquito* se pueden leer,

¹⁰ "Entrevista a Luis Gusmán", *Pie de página*, 3, verano 1984-1985, pág. 16.

¹¹ Luis Gusmán, "Prólogo" a *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, Legasa, 1984, p. 14

según Piglia, diversas teorías: del intercambio sexual, del intercambio económico, de la producción literaria. El texto raro, antes de serlo, se convierte por obra del prologuista en texto sabio.

En *Literal* se apuesta a la transgresión, se escriben textos que buscan, a fuerza de *negatividad*, descomponer las certidumbres de la literatura. Narraciones, como *El frasquito*, que son “no narraciones”¹². Pero el modo en que se realiza la apuesta, los gestos con que se acompaña la jugada, le restan a veces efectividad. La negatividad es, para los escritores de *Literal*, el destino de toda palabra auténtica, de toda palabra que se sostiene por su propio peso (ella va, necesariamente, contra los sentidos convenidos); pero cuando ocupan el lugar del crítico, la negatividad es también para estos escritores un objeto de afirmación. Es un *acto* que perturba las evaluaciones, que nos precipita vertiginosamente hacia el vacío de la falta de fundamento, y, a la vez, un *valor* que se afirma explícitamente, que se declara. En *Literal* se afirma directamente (“es esto, esto que hay que leer así”) el valor de lo negativo, el valor de lo que resiste a toda afirmación directa. En esto consiste la contradicción que resta fuerzas a su política de la literatura. La negatividad, que es fuerza de descomposición, se convierte en objeto de afirmación, en certidumbre, en fundamento. La literatura pierde *su* lugar, aquel que nunca debe abandonar. “La ‘perversión’ -dice piglia, a propósito de las escenas narradas en *El frasquito*- hace del exhibicionismo su respaldo moral”; la transgresión -diremos nosotros, a propósito de la política vanguardista de *Literal*- hace de la *intencionalidad* su respaldo moral.

En este punto nos detenemos, provisoriamente. El conflicto que se plantea en *Literal* entre una *política de la incertidumbre*

(una política de la invención, del cuestionamiento radical) y una *moral de la transgresión* nos lleva a formular una pregunta que quedará sin respuesta hasta que podamos ceñir los problemas en que se despliega: ¿los proyectos de vanguardia, en tanto proyecto, suponen necesariamente una moral que limita, a priori, los alcances de la experimentación?



¹² Juan Carlos De Brasi: “La muerte compra sus máscaras en el mercado”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de ago. 1975, p. 5.

ANTÍGONA EN PLAZA DE MAYO

Un diálogo entre Literatura e Historia social.

Nélida Bonaccorsi y Margarita Garrido

Universidad Nacional del Comahue

Comenzaron con manifestaciones simbólicas, no violentas, en la Plaza de Mayo, de ahí el nombre que se les dio, primero "Locas" de la Plaza de Mayo, luego "Madres" de la Plaza de Mayo, pero yo preferí siempre llamarlas Madres Coraje, ya que, frente a la fuerte represión que sufrieron, que llegó incluso hasta el secuestro y la desaparición de algunas de ellas, se mantuvieron firmes, llorando, pero firmes.

Adolfo Pérez Esquivel¹

La denuncia por el abuso del poder y la protesta contra la injusticia tiene profundas raíces en nuestra cultura. Este hecho recurrente emerge en la Argentina en la década del 70 cuando ante el reclamo por la desaparición de sus hijos surge el movimiento de Madres. En su condición de mujeres, abandonan el ámbito privado-doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje transgreden las leyes de "obediencia", como Antígona. Algunas de ellas, así como Antígona, sufren la muerte².

¿Quién es Antígona? Una figura mítica que, por su creencia en leyes eternas que rigen el mundo de los muertos, desobedece la ley del Estado. Este mito que llega a nosotros a través de más de dos milenios consta de la siguiente estructura:

* Eteocles y Polinices se matan mutuamente en la lucha por el trono de Tebas.

* El rey Creonte prohíbe sepultar a Polinices por haber atacado Tebas, su ciudad.

* Antígona entierra a su hermano Polinices.

* Creonte la castiga.

¹ Cit. por J. P. Bousquet, *Las locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid, 1984.

² Azucena Villaflor de Devicenti, fundadora del Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, fue

secuestrada y desaparecida el 8 de Diciembre de 1977 en un operativo de la dictadura en la iglesia de Santa Cruz (Bs. As.).

Antígona se convierte en personaje del arte³ y la literatura griega. Frecuenta la lírica de Píndaro⁴ y el drama ateniense del siglo V en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Antígona* de Sófocles, *Antígona y Fenicias* de Eurípides. Reaparece en la literatura latina a través de Accio, Séneca, Estacio, Ovidio e Higino. Surca Occidente en las obras de Boccaccio, Garnier, Goethe, Hölderlin, Yeats, Hofmannsthal, Brecht, Sartre, Rolland, Böll, Yourcenar, Anouilh, Fugard, entre otras⁵. Y llega a Argentina con *Antígona Vélez* de Marechal y *Antígona furiosa* de Gambaro⁶.

En la antigüedad, *Antígona* de Sófocles dramatiza el conflicto entre la esfera política-cívica y la esfera religiosa-ritual. El enfrentamiento entre civilidad y domesticidad halla su manifestación central en el entierro de los muertos. Esta tarea, tradicionalmente propia de la mujer, corresponde a la hermana cuando un hombre no tiene madre ni esposa. En este sentido, el acto de Antígona se considera el más sagrado que pueda cumplir una mujer.

La visión de Antígona frente a su hermano muerto es ontológica (τὸ ὄν) porque da importancia al ser del hermano, mientras que la visión del jefe de Estado se interesa por la valorización del individuo como ser político (τὸ ζῶον πολιτικόν). El hermano de aquella, Polinices, para realizar las prácticas de ciudadano, abandona la esfera de la familia; de aquí el edicto de Creonte como castigo político para aquél que intenta asolar su país e incendiar los santuarios de sus dioses. Sin embargo, en la muerte, Polinices retorna al dominio de la familia. Esta vuelta al hogar es,

³ La más antigua representación que tenemos de Antígona es la pintura de un vaso que los estudiosos atribuyen a fines del S. V o principios del IV a. C. Ver G. Steiner, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 91.

⁴ Ver "Olimpica" II; VI, 15, en Bowra, C. M., (ed.), *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxford classical texts, 1988.

⁵ Steiner, *op. cit.*, cap. II.

⁶ Griselda Gambaro, *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989. Las citas y números de página corresponden a esta edición.

de manera específica y concreta, un retorno a la custodia de la mujer; de aquí que para Antígona aquel edicto raya en la impiedad.

En este encuentro agonístico entre dos planos de la existencia humana, Antígona y Creonte se destruyen: ella muere y él debe enterrar a Polinices, a su hijo y a su mujer. La anulación de ambos oponentes, no obstante, conlleva el sentido constructivo de la obra pues sugiere la conjunción de la ley divina y humana como cimientos de una sociedad armónica.

El tema del entierro de personas vivas distingue una de las causas de la supremacía que alcanzó *Antígona* de Sófocles en la literatura y el pensamiento europeos, especialmente después de la revolución francesa. Este motivo literario, emergente de conflictos históricos-sociales, domina las imaginaciones de fines del siglo XVIII y principios del XIX; se encuentra casi permanentemente en las artes visuales y en la literatura y es asunto de especulación científica y filosófica⁷. Acaso ¿el tema del entierro de personas vivas, el de la prohibición del entierro de los muertos así como el de la desaparición de sus cadáveres representa una toma de conciencia de la injusticia practicada por el poder?

En la actualidad *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, junto a otras tantas obras de la autora⁸, se enmarca entre las diversas expresiones artísticas que denuncian la violencia del poder estatal frente a los derechos humanos⁹. Especialmente nos referimos, por un

⁷ Steiner, *op. cit.*, p. 27.

⁸ Esto se advierte tanto en su obra narrativa como dramática; entre esta última *La malasangre*, *El viaje a Bahía Blanca*, *El despojamiento* y *El nombre*.

⁹ La mayoría de la crítica dedicada a Gambaro se concentra en su producción dramática. Su teatro es innovador por su problemática de la violencia y del poder; no obstante, también lo es su narrativa. Su novela *Ganarse la muerte* (1977), alusiva a la Argentina víctima de la tortura institucionalizada, ocasionó el exilio de la autora en España y Francia entre 1977 y 1980. H. R. Morell, "La narrativa de Griselda Gambaro:

lado, al derecho de los muertos a ser enterrados y, por otro, al de sus familiares a reclamarlos.

El novedoso tratamiento de la obra de Gambaro consiste en resemantizar el mito de Antígona en el contexto histórico de la Argentina de fines de los 70. Este mito permite explicar dos cuestiones fundamentales: el cuerpo torturado en vida por los hombres y el cuerpo sin vida condenado a la tortura de perros y cuervos. En la obra representada en 1986, el mito adquiere un sentido muy especial en la apertura democrática argentina cuando surgen, en el ámbito político y social, críticas y reflexiones sobre el período dictatorial vivido con espanto y silencio.

¿Cómo dialogan la literatura y la historia? El discurso literario, al reconstruir el imaginario y las tradiciones de los pueblos, provoca la realización de un análisis de las prácticas culturales en términos de significados específicamente históricos y contextuales. La relación dialógica entre ficción y realidad contribuye a recrear "los sangrientos horrores" de la historia argentina cuando el autoritarismo de Estado instala la tragedia en la vida cotidiana¹⁰.

Para testimoniar estos acontecimientos y encontrar las claves de explicación se interrogan otras culturas y se establecen comparaciones que permiten mostrar, paradójicamente, lo inédito de nuestro pasado próximo. La recurrencia de ciertos conflictos que, con continuidades y cambios, perduran a través del tiempo se enfatiza en la expresión literaria del mito.

RESEMANTIZACIÓN DEL MITO EN ANTÍGONA FURIOSA

Partimos de la idea de que los mitos se ocultan tras la apariencia de sus múltiples versiones porque poseen una estructura mental,

Dios no nos quiere contentos", Revista Iberoamericana, 155-156, 1991, p. 481-94.

¹⁰ T. Halperin Donghi, *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

una lógica subyacente aprehendida sin apercibirse de ello¹¹. Los escritores y artistas recogen los relatos míticos, los reelaboran e interpretan de formas diversas en un proceso que continúa hasta hoy. Especialmente una obra como *Antígona furiosa* permite captar la tensión manifiesta en un género literario que expone temas míticos, tratados según las exigencias específicas de un nuevo contexto socio-cultural.

Si el mito está presente en una sociedad y una sociedad presente en sus mitos, interesa entonces definir dentro de qué límites y bajo qué formas se establece esta conjunción. Con este criterio, pretendemos interpretar el sentido del tratamiento del relato mítico de Antígona en la obra de Gambaro, en relación con las circunstancias contemporáneas. Esta perspectiva social sobre la literatura que analiza el texto y sus lectores se afirma, al mismo tiempo, en una perspectiva histórica.

¿Cómo se manifiesta el mito de Antígona en la obra de Griselda Gambaro? En *Antígona furiosa* -como ya dijimos- hay un conflicto entre las creencias familiares y la ley del Estado. Se inicia cuando Creonte prohíbe la sepultura de Polinices, muerto al atacar la ciudad: "¡Qué nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará la ciudad!" (p.198)¹².

Las imágenes del poder se diseminan en la obra:

Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca (p. 199);

¹¹ La complejidad de la esencia mítica hace difícil su definición. El fenómeno mítico se inserta en los niveles más profundos de la naturaleza humana y se encuentra, difuso, en creencias, actitudes y actos. Mantiene una estrecha relación con la religión, la misma que entabla con la ciencia, la filosofía, la historia o la poesía. J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

¹² El énfasis puesto en términos como "peste", "tocar" y "contagiar" revela el temor a la propagación de las ideas opositoras. Para poder terminar con ello se recurre a castigos ejemplares para la sociedad.

Mío es el trono y el poder (p. 202);

Quien es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! (p. 204);



Cuando se alude al poder / la sangre empieza a correr (p. 205);

La ciudad pertenece a quien la gobierna (p. 208).

La violencia del Estado tiránico hace sentir su peso sobre los cuerpos, aun muertos:

No te ensañés con un cadáver -dice Antígona- ¿Qué hazaña es matar a un muerto? (...) Perros, lobos y buitres desgarraron el cadáver de mi hermano y con sus restos mancillaron los altares (...) Las ciudades se agitan (p. 214).

Antígona desafía el abuso de poder:

No fue Dios quien la dictó, ni la justicia. (...) ¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley! (p. 202).

Creonte la acusa: "Transgrediste la ley." (p. 203). Y ella argumenta: "No fue Dios quien la dictó ni la justicia." (p. 203). Su transgresión se sustenta en la ley divina que establece la sepultura para los muertos. La injusticia al respecto, por parte del jefe de Estado, desencadena el conflicto en la sociedad

representada en la obra, de la misma manera que en el período dictatorial argentino.

Antígona resulta condenada, "injustamente" (p. 207, 204) según palabras del Corifeo (que en esta instancia manifiesta la voz del pueblo). Los reiterados interrogantes de aquél denuncian la falta de un proceso judicial para la opositora a la ley del Estado:

¿Qué abogados tuvo? ¿Qué jueces? ¿Quién estuvo a su lado? (...) ¿Precisamente ella condenada? No toleró que su hermano, caído en combate, quedara sin sepultura. ¿No merece esto recompensa y no castigo? (p. 207).

Antígona formula preguntas retóricas que concluyen con la atenuación de un período hipotético. Este enunciado, en el contexto de la obra, adquiere un sentido irónico que niega la hipótesis señalada inicialmente afirmando la piedad de Antígona:

¿Qué ley he violado? ¿A qué dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía? ¿A quién llamar si mi piedad me ganó un trato impío? Si esto es lo justo, me equivoqué (p. 212).

La condena a "vivir sepultada" (p. 211) degrada a Antígona de la misma manera que degrada a su hermano, muerto sin sepultura. Para no sufrir, decide suicidarse aunque siente la necesidad de justificar tal decisión:

Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento, arrastrarme, suplicar (...) Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra (p. 217).

Al final Antígona, que había abierto la obra, la concluye: "Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia)" (p. 217).

En *Antígona* de Sófocles, la figura de Creonte como hombre de Estado reconoce su error e intenta repararlo. En *Antígona furiosa*, en cambio, Creonte sólo en palabras manifiesta remordimiento: "(...) yo ¡culpable! Contra mí, ¡todos los dardos! Sufriré en esta prisión, ¡a pan y agua!" (p. 216). Ni Antínoo, obsecuente

con el poder, le cree porque "desconcertado" enuncia:

Aún tiene poder, ¿prisión? ¿A qué llama prisión?
¿Pan y agua los manjares y los vinos? ¿Las
reverencias y ceremonias? (p. 216).

El desarrollo del conflicto en la obra de Sófocles provoca un efecto catártico en el receptor; por el contrario, en la obra de Gambaro el conflicto está lejos de la catarsis, pues este nuevo Creonte en ningún momento se arrepiente de sus actos, más aún, los reafirma. Así también, nunca se arrepintieron de sus crímenes los detentadores del poder en la Argentina.

El mito de Antígona, en síntesis, surge como eje básico que articula la obra de Gambaro y su resemantización se descubre a través de rasgos no convencionales:

* La autora penetra en el mundo mítico sugiriendo distancia frente al hecho representado pero, al mismo tiempo, esa distancia se diluye en el tono familiar de un lenguaje callejero que proyecta una nueva significación acorde a la Argentina en el período del gobierno militar.

* El acto inicial presenta a Antígona ahorcada quitándose la soga del cuello¹³ y el acto final muestra cómo "se da muerte" (p.217). Esta muerta que entre vivos habla y gime reanuda su transgresión, su condena y su muerte. Desde la perspectiva de los propios muertos, la tragedia pone énfasis en el "no olvido de los muertos", de aquéllos que aún permanecen con los vivos puesto que no han recibido la debida sepultura.

* La plasticidad de las imágenes revela un proceso desde la muerte hacia la muerte

¹³ Observamos que la puesta en escena de la muerte de Antígona, al inicio de la obra de Gambaro, pone énfasis en la "sanción" de Creonte antes que en la "transgresión" de Antígona; a diferencia de la tragedia de Sófocles que a la "transgresión" de la protagonista, enunciada en el prólogo, le sucede la "sanción" de Creonte, casi al final de la obra.

misma. El sentido cíclico crea tensión, acentuada en palabras de Antígona muerta:

No. Aún quiero enterrar a Polinices. "Siempre" querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces (p. 217).

Ante esto Antínoo agrega: "Entonces, ¡"siempre" te castigará Creonte!" y Corifeo añade: "Y morirás mil veces" (p. 217)¹⁴.

* El quiebre en la temporalidad de las secuencias exigido por el sentido de la lógica cotidiana -se exhibe primero la prohibición de sepultar a Polinices y luego la muerte de éste- presenta un teatro cuya estructura no está asentada en la linealidad del suceso directo sino en la fragmentación de escenas que funcionan a contramano de lo convencional. Estas desviaciones cronológicas exigen más atención por parte del lector/espectador, contribuyen a enfocar ciertos hechos, indican la diferencia entre lo esperado y lo representado y ofrecen otra interpretación de los acontecimientos¹⁵. Estas rupturas enfatizan la arbitrariedad de las acciones de una sociedad en un contexto dominado por el poder tiránico.

* Hay, en ocasiones, un ritmo que produce el efecto de oración fúnebre:

Creonte. Creonte usa la ley. Creonte.
Creonte usa la ley en lo tocante
Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos
Creonte
y a los vivos.
La misma ley (p. 200).

Esta manipulación del lenguaje, que rompe las pautas convencionales de la escritura, agudiza la manipulación de la ley tanto para vivos como para muertos.

* Ciertas acotaciones potencian la representación escénica:

¹⁴ El uso del adverbio temporal *siempre*, que aparece adjunto de la acción de *enterrar* y *castigar*, plantea la recurrencia de las mismas conductas a través del tiempo.

¹⁵ B. Mieke, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

Ceremonia, escarba la tierra con las-uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre (p. 202).

La representación del acto ritual pone en primer plano la transgresión de Antígona, que en la tragedia griega es relatada por un guardián de Creonte.

* Los personajes aparecen como actores-soportes de la acción dramática. Hay sólo tres, sometidos a múltiples transformaciones, es decir, emisores polifónicos. Esta ruptura de las pautas de verosimilitud diluye la ilusión de lo real y rompe el pacto de ficción. El efecto de *distanciamiento*¹⁶, que neutraliza la tendencia del público a entregarse a la ilusión, genera una actitud inquisitoria frente al proceso representado. Esta técnica dramática, opuesta a la de la identificación, provoca la reflexión sobre ficción y realidad.

* Los personajes en general remiten a los de la tragedia griega, aunque estén ubicados en el contexto de la Argentina contemporánea. Sin embargo, la autora introduce un nuevo personaje, Antínoo¹⁷. El constante humor sarcástico de éste desarticula situaciones conmovedoras, recurso que parecería quitar tragicidad a los hechos aunque, por el contrario, enfatiza aún más la trágica situación planteada. Ejemplo de esto sucede cuando Polinices insepulto advierte "¡Me comerán los perros!", a lo que Antínoo agrega "¡Pobrecito!" (p. 198); o bien cuando, ante Antígona, Antínoo dice: "Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!" (p. 199).

¹⁶ B. Bercht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.

¹⁷ Nos hace recordar al personaje homónimo, pretendiente de Penélope en la *Odisea* de Homero, pues además del nombre comparte algunos rasgos distintivos de su personalidad. Ver *Od.*, II, 383; II, 113 s.; IV, 660 s., 773 s.; XVI, 363 s., 418 s.; XVII, 375 s., 462 s.; XVIII, 36 s., 288 s.; XXI, 288 s.; XXII, 8 s.; XXIV, 423 s. etc. en P. Mazon (ed.), *Homère. Odisée*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

* Antínoo, que parece extraído de la actualidad argentina, inserto en un contexto cotidiano -un café en un lugar público-, entabla un diálogo con la acción mítica representada de manera tal que fusiona mito y realidad. Sus palabras configuran el bagaje de ideas desde donde se cuestiona tanto la transgresión de Antígona como la hipocresía del poder.

* Antígona, con su desdoblamiento en Ismena, pone en evidencia formas contrapuestas de reacción femenina ante una misma situación: la valiente-transgresora, "indómita" (p. 207), y la miedosa-obediente a las leyes. El contraste exalta la heroicidad de Antígona aunque la obra muestra también su faz convencional. Se lamenta de no poder cumplir los roles de mujer: casarse y ser madre -modelo femenino que la sociedad le impone-. Así, en la primera escena, aparece vestida de blanco y con una corona de flores en su cabeza: "(...) para mí no habrá boda...noche nupcial...tampoco hijos" (p. 199), y más adelante gime: "Mi desposorio será con la muerte" (p. 210)¹⁸.

Los rasgos señalados violan el pacto de lectura según los cánones literarios tradicionales y producen un texto transgresor¹⁹.

¹⁸ La escritura que de manera consciente maneja la intertextualidad permite asociar las figuras femeninas de *Antígona* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare y la *Sonatina* de R. Darío. En la primera escena de *Antígona furiosa*, la protagonista es confundida con Ofelia cuyas palabras se citan (197) y, más adelante, los personajes masculinos de la obra de Gambaro afirman: "Antínoo: ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa. Corifeo: Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los supiros se escapan de su boca de fresa." (p. 204).

Según N. Martínez de Olcoz, "Ofelia se convierte en un signo imprescindible de la crueldad engendrada (...) en el lenguaje del poder que, en la pieza de Gambaro, se alía en forma inherente a la expresión artaudiana", en N. Martínez de Olcoz, "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro", *Latin American Theatre Review*, 28-2, 1995, p. 7-18.

¹⁹ Siguiendo a R. Williams (*Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, 1981), O. Pellettieri clasifica el teatro argentino de los '80 en remanente, dominante y

adecuado para denunciar el poder dictatorial. Precisamente en esto consiste el efecto catártico de la obra en relación con los lectores/espectadores de la década del 80.

La resemantización del mito, que asocia una obra clásica con otra actual, permite poner en evidencia, en diferentes contextos socio-históricos, la recurrente transgresión de una mujer ante la ley del Estado y la imposibilidad de revertir la situación que la lleva a su autodestrucción.



emergente. "Remanente", cuando sigue las convenciones de otros momentos históricos; "Emergente", cuando discrepa de lo que Jakobson denomina reglas opcionales del modelo, y "Dominante", cuando sigue los modelos canónicos de los años sesenta. Este teatro entra en polémica con el hacer y el discurso totalitario de los años setenta; entiendo el arte como compromiso social y como una forma de conocimiento. En este ámbito se ubica a G. Gambaro. Ver O. Pellettieri, "El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina", *Latin American Theatre Review*, 25-2, 1992, p. 312.

A semejanza de la creación literaria de Gambaro, las Madres de Plaza de Mayo denuncian el abuso del Estado frente a sus muertos. Esta protesta colectiva trató de ser silenciada destruyendo la "cabeza" del grupo. Sin embargo, el movimiento de Madres aún hoy continúa reclamando que se condene a los culpables de las muertes de sus hijos y que se les informe cómo fueron muertos y dónde están sus cadáveres.

Las Madres, como Antígona clásica, fueron llamadas "locas", por los otros. La heroína de Gambaro también es considerada "loca" (p. 199, 200) por atreverse a desafiar el poder:

Que nadie gire -se atreva- gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto (p. 201).

En conclusión, Gambaro parte de un conflicto atemporal contextualizado en la actualidad argentina de manera que el hecho trágico resulta cercano al espectador. Para hacer reflexionar a través de *Antígona furiosa*, la autora reescribe una creación artística desafiante por tratarse, además, de una literatura diferente que aporta una nueva construcción de lo femenino, signifiante del otro²⁰.

²⁰ Martínez de Olcoz afirma que "Griselda Gambaro, como mujer, ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna que parece requerir un signo o "mancha" de la subalteridad desde el espacio de la enunciación (género femenino, raza, mestizaje). Desde esta perspectiva y en su formulación más concreta, la obra teatral de G. Gambaro en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana diferente (...)" Ver *op. cit.* p. 7.

Al respecto, cuando Gambaro se plantea desde qué lugar se escribe una literatura "diferente" sostiene que "escribir es una transgresión al mundo de lo que es y convoca a una elección verbal y temática, esa acción no se ejecuta gratuitamente (...). Cuando una mujer reflexiona sobre sí misma y su relación con los seres y las cosas, piensa espontáneamente, caída en el lazo del acostumbramiento o la misoginia verbal, en "uno y los otros", cuando habla genéricamente de las conquistas y los sueños, son las conquistas y los sueños del hombre. Por supuesto, ya que el lenguaje es la expresión profunda de una cultura, el problema va más allá de

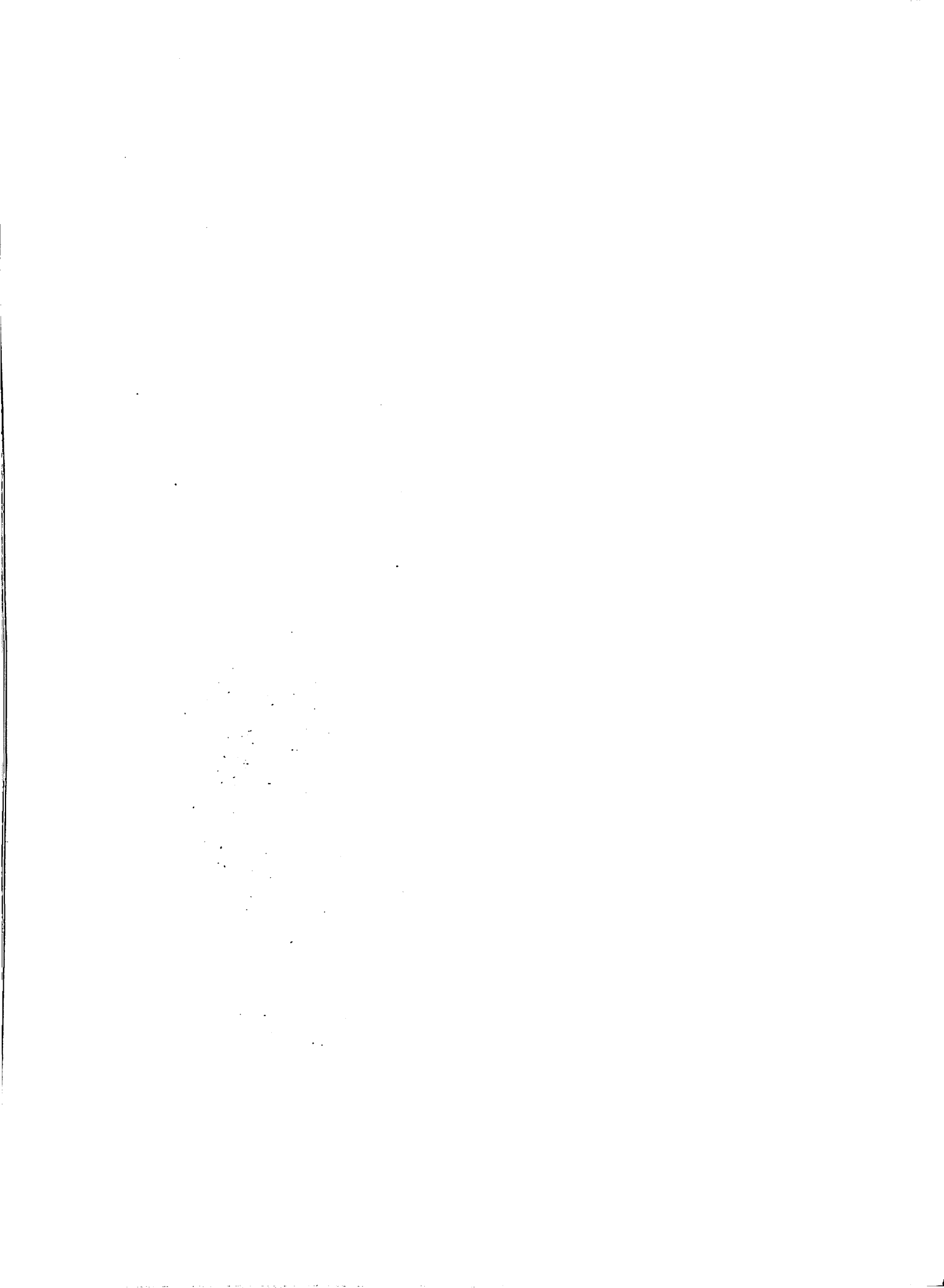
Consideramos, entonces, que hay valores éticos por los que se debe velar, como los de las Madres de Plaza de Mayo, y se puede padecer o morir, como Antígona; de ahí que este texto de G. Gambaro es un "pretexto" por su contenido socio-político, sin que ello ahogue su esencial condición de comunicación estética.



modificar, por un esfuerzo deliberado, sufijos, desinencias y sujetos (...) porque como mujeres, somos aún metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino." Ver G. Gambaro, "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura", *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, p. 471-3.



ENTREVISTAS



ENTREVISTA

A ANTONIO CORNEJO-POLAR

Alejandra Minelli
Universidad Simón Bolívar
Universidad Nacional del Comahue

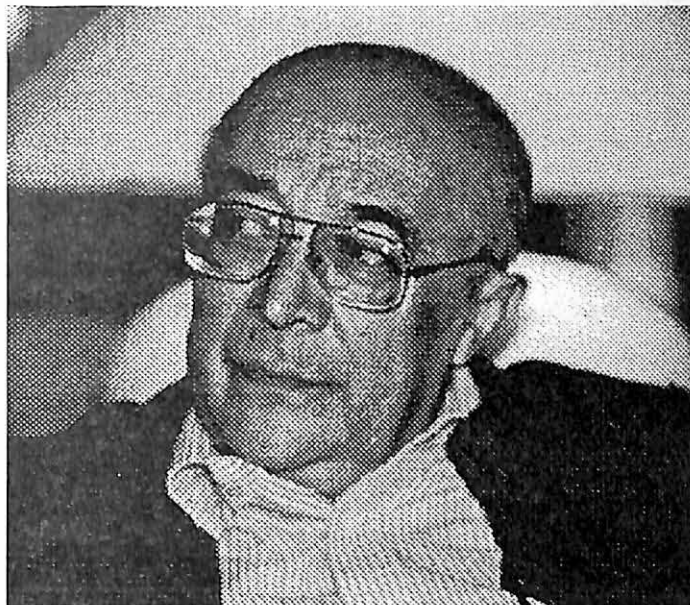


Foto: Luis Alberto Jankowicz

El Profesor Antonio Cornejo-Polar falleció el 18 de mayo de 1997 en Lima, Perú. Esta entrevista, tal vez, sea una de las últimas que concedió.

Su obra ha contribuido para que conozcamos mejor la literatura de nuestro continente. Que recuperar su palabra en esta oportunidad valga como homenaje de la comunidad estudiosa de las letras que realiza su trabajo en la Patagonia, Argentina.

A.M.: ¿Podría definir etapas en su tarea de investigador y docente?

A.C.P.: Yo comencé trabajando en filología -de hecho, mi primer libro es una edición crítica- de suerte que trabajaba claramente dentro de una vertiente tradicional; después pasé a lo que en ese tiempo se llamaba análisis e interpretación de textos; luego, paulatinamente, me interesó más la sociología de la literatura, en eso estuve muchos años, y ahora es una mezcla de todo, estoy tratando de juntar lo que me interesa más de cada una de las tendencias de la crítica actual.

A.M.: ¿Qué influencias reconoce en la configuración de su discurso crítico?

A.C.P.: Yo soy, en cierto sentido, bastante ecléctico: lo que me interesa, me interesa, y lo tomo donde esté; de suerte que me sería difícil mencionar nombres específicos, son los problemas los que me interesan y acerca de ellos trato de tener una visión más bien de tipo personal.

A.M.: ¿Cuáles serían los principales problemas que hoy se plantean a un estudioso de la literatura latinoamericana?

A.C.P.: Yo creo que el problema fundamental en este momento, o uno de los problemas fundamentales, es definir el campo mismo de los estudios literarios; es decir, qué es lo que estamos entendiendo por estudios literarios; porque durante muchísimos años nuestro objeto directa o indirectamente eran los textos literarios y entonces trabajábamos sobre novelas, sobre cuentos o sobre poemas. Hoy, frecuentemente, trabajamos sobre fenómenos bastante más amplios -genéricamente podríamos llamarle semiosis- que pueden tener una representación textual como no tenerla, que pueden tener algún otro tipo de manifestación material.

A.M.: Entonces, supongo que esta apertura del canon con el que se está trabajando implica nuevas incorporaciones de textos desplazados o silenciados...

A.C.P.: Sí, e inclusive de géneros o de manifestaciones verbales o no verbales que no se consideraban parte de la literatura. En mi último artículo, por ejemplo, trabajo sobre los discursos de los oradores populares, los que están en las plazas públicas y que me parecen tan interesantes, valiosos y sugestivos como los textos tradicionales.

A.M.: Teniendo en cuenta esta apertura del canon, ¿existen reflexiones teóricas pensadas desde la realidad latinoamericana?

A.C.P.: Sí, yo pienso que el problema consiste más o menos en lo siguiente: nos hemos acostumbrado a presuponer que la teoría literaria se elabora en Europa y en Estados Unidos, y que nosotros de alguna manera nos limitamos a utilizar esa teoría de acuerdo a los criterios y necesidades de cada crítico. Pero, pienso que el pensamiento crítico latinoamericano ha tenido un desarrollo muy rico, incluso en la Colonia, y con figuras de extraordinario valor, como por ejemplo Pedro Henríquez Ureña y Ángel Rama, que fueron produciendo categorías teóricas que son propias de América Latina y que hay que desarrollar de una manera más consistente. Pienso, por ejemplo -refiriéndome exclusivamente al caso de Ángel Rama.- que una categoría como transculturación es una categoría teórica de gran rendimiento en los estudios literarios y que incluso el título de su última obra, *La ciudad letrada*, es también en el fondo

una categoría teórica, lo que pasa es que de alguna manera somos demasiado tímidos y no nos gusta darle amplitud, categoría, jerarquía teórica a nuestro propio pensamiento.

A.M.: En cuanto a las últimas producciones literarias latinoamericanas, ¿qué es lo que más le ha llamado la atención?

A.C.P.: Eso es bastante difícil de responder, porque una vez que pasaron los grandes movimientos englobadores, como por ejemplo la nueva narrativa o la poesía conversacional o el teatro de creación colectiva, ahora lo que hay es una especie de experimentación personal en la que es muy difícil hablar de tendencias más o menos generales o que abarquen a muchos autores. Sin embargo, a mí me interesaría remarcar (pero es arbitraria la selección) el renacimiento de la novela histórica, pero una novela histórica hecha sobre la base de la ironía, de la parodia, del humor, que cuenta una historia no oficial o el revés de la historia y, por otro lado, la presencia cada vez más sentida de una poesía femenina, que tiene sus representantes más interesantes en mujeres muy jóvenes que comienzan a modular un lenguaje propio de su género.

A.M.: En su exposición del día lunes¹, al tiempo que trabajó los textos de Bello y de Sarmiento, Ud. se refirió a la relación entre postcolonialismo y neocolonialismo, ¿podría ampliar un poco estos conceptos?

A.C.P.: Sí, pero comenzaría por hacer una aclaración, creo que el término postcolonial es un término que todavía necesita una cierta definición; es decir, por postcolonial todavía se entienden demasiadas cosas distintas. Son todos estos términos más o menos recientes, como postmodernismo, postfeminismo, que tienen acepciones muy diversas y que uno no sabe muy bien a qué se está refiriendo uno cuando habla de estos términos. Entonces, para algunos postcolonial es una etapa en la cual paulatinamente y conjuntivamente se va cancelando el legado colonial. Sin embargo, para otros no es más que el resultado, también muy conflictivo, de los procesos de descolonización que no han terminado del todo, comenzando por cuestiones de lenguaje, de cultura e inclusive de economía. Neocolonialismo es un término mucho más político, más directo y unívoco, es decir que el neocolonialismo implica una nueva forma de dominación, ya no en el aspecto político, pero sí en el aspecto económico, social, cultural, etc.

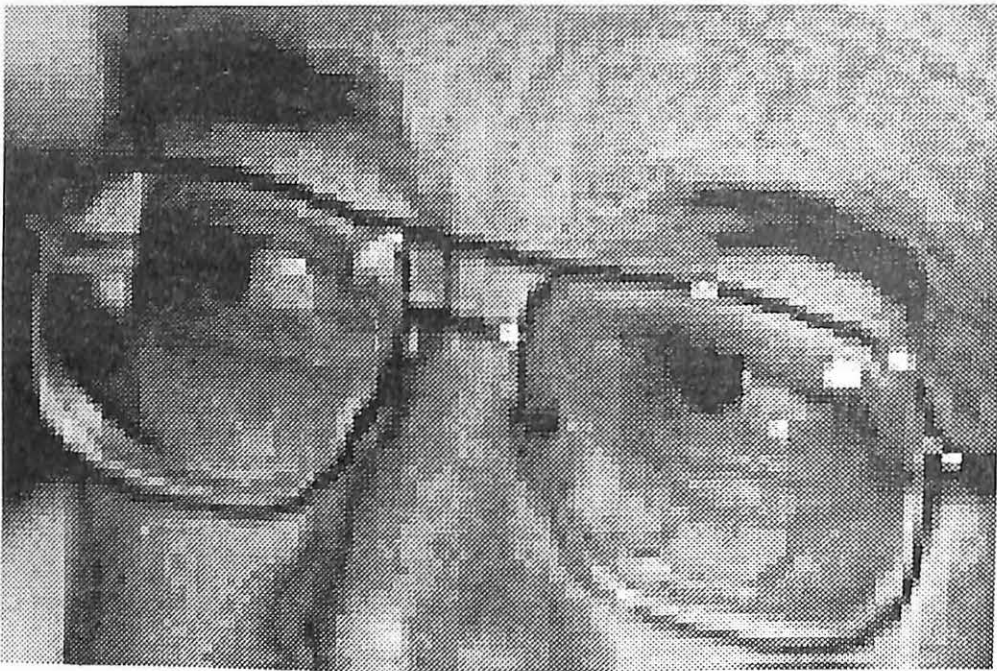
A.M.: En otro orden de cosas, ¿cómo encuentra el estado de la enseñanza de la literatura latinoamericana en las universidades de Estados Unidos y de América Latina?

A.C.P.: Son realidades bastante distintas; por ejemplo, creo que la educación universitaria en América Latina es más orgánica que la de Estados Unidos, tiene programas más firmes y garantiza para el buen alumno una formación bastante sólida con respecto a la especialidad que haya escogido en el campo de la literatura. En Estados Unidos, es mucho más libre, no hay propiamente un programa de estudios definido y el alumno puede seleccionar sus propios cursos con mucha mayor libertad; esto, por supuesto, también es interesante, pero en términos de formación básica puede generar lagunas muy peligrosas en la formación.

¹ Esta entrevista fue realizada en oportunidad del XXXI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, 24 a 29 de junio de 1996.

A.M.: ¿Qué incidencia tiene para Ud. ejercer su tarea fuera de Latinoamérica?

A.C.P.: Yo dejé América Latina después de treinta años de enseñanza allí; de suerte que es una situación un poco distinta a la normal. Cuando yo terminé mi carrera en América Latina se me ocurrió tener una nueva experiencia y tuve la ocasión de que se me ofreciera un puesto importante en la Universidad de Berkeley, que es una universidad muy importante. Creo que es una experiencia muy enriquecedora, pero desde el comienzo mi idea fue que en un determinado momento regresaría a mi país para continuar trabajando allí.



ENTREVISTA

A ANDRÉS RIVERA

Mónica Larrañaga
Universidad Nacional del Comahue



Arqueología de un proyecto literario: El proceso de escritura de *La revolución es un sueño eterno*

En el marco del proyecto de investigación "El pueblo quiere saber de qué se trata" dirigido por el Lic. Fernando Jumar, entre el 24 y el 26 de noviembre de 1995, en la sede del Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue, tuvo lugar la visita del escritor argentino Andrés Rivera.

*Una de las obras de este autor, **La revolución es un sueño eterno**, forma parte del corpus literario acotado a propósito del rastreo de los "lugares de memoria" que constituyen el marco teórico fundante del proyecto.*

En esa oportunidad se desarrolló la entrevista que se transcribe a continuación.

M.L.: ¿Cómo se ubica la producción de “La revolución es un sueño eterno” en el contexto general de su obra?

A.R.: Mi primera novela, *El precio*, aparece en 1957. Después de esa novela tardé quince años en aprender algunas cosas acerca de la escritura. Por cierto, aún sigo aprendiendo. Todo lo que escribí con anterioridad a esos años de aprendizaje es lo que yo llamo mi prehistoria. Exactamente treinta años después de *El precio* aparece *La revolución es un sueño eterno*.

M.L.: ¿Cuánto tardó en escribir esta novela?

A.R.: Dos años. Del 85 al 87. En el 87 apareció un grupo editor latinoamericano, poco después creo me enteré por los diarios de que se realizaba el concurso para el premio nacional de novela. Me presenté y tuve la suerte de ganarlo.

M.L.: ¿Qué razones lo motivaron a tomar el tema de la revolución?

A.R.: Dos razones, yo creo, pesaron decididamente en mí. Una, que soy un adicto a la lectura de la historia, desde manuales mal escritos, no tanto desde el punto de vista de la ortodoxia gramatical, sino más bien de cómo se encaraba el tema histórico: los personajes, el movimiento de las masas, desde los autores soviéticos hasta textos de protagonista (recuerdo una autora que me dio pie para un cuento que tarde diez años en escribir -lo cual no habla del mérito del cuento- Louise Michel, que fue una mujer, evidentemente muy ardorosa, que participó en la comuna de París y vivió lo suficiente como para contar su participación. El libro a mí me resultó apasionante, era una pequeñísima historia de la que quedé prendido, que tardé diez años en resolver y que es un cuento que lleva por título “Tres tazas de té”).

Entonces, una de las causas fue mi preferencia por las lecturas históricas. Entre ellas, así como a ustedes les llamó la atención la revolución, a mí me llamó la atención por ejemplo *La guerra y la paz*, del propio Tolstoi, el sitio de Sebastopol, lecturas acerca de la revolución francesa. Y he vuelto, otra vez, sobre lo que supongo que deben ser estas nuevas corrientes históricas. Estoy leyendo el segundo tomo de la *Historia de la vida privada*.

Permítanme una pequeña digresión. Cuando vinieron estos jóvenes periodistas que me hicieron esa pregunta absurda: si yo escribo para los alumnos de las universidades. Podrían hacerse varias lecturas. Una es que los profesores o los encargados de Letras de las Universidades me piden -Mirá, por favor, escribite algo sobre la Revolución de Mayo. La otra es que la lectura de mis obras es tan complicada que sólo podría hacerla un alumno universitario...no sé.

M.L.: ¿Cómo comenzó a gestar la novela?

A.R.: Faulkner contó que escribió *El sonido y la furia* a partir de la contemplación de una bombachita de niña cubierta de barro. Yo recuerdo muy bien el instante del comienzo de mi novela. Era junio del 85, creo que en algún cuaderno tengo anotada la fecha (tengo que confesar que soy algo anacrónico, no escribo en computadora. Desde que empecé a escribir escribo a mano, lo cual me permite hacer algunas correcciones mientras escribo y después en los borradores de máquina). Bien, retomando, en mi departamento hay dos viejos sillones. En uno de ellos, en el que yo a veces me duermo, porque me gusta mucho, esa noche de junio en que además llovía, leo, no recuerdo en qué papel que Juan José Castelli, a quien se llamó el orador de la Revolución de Mayo murió de un cáncer en la lengua. De allí salió la novela.

M.L.: ¿A partir de qué estrategias trabajó en la construcción de "La revolución es un sueño eterno"?

AR- Se me plantearon dos opciones: Una primera opción era revisar todos los textos de historia que aludieran a Castelli. Segunda opción, escribir a partir de ese solo dato que motivó la novela.

Quiero enfatizar un poco sobre ese dato. Ese dato, como cualquier otro, verdad, se apodera de uno, es un impulso, llámese como quiera a ese momento, esa instancia, y ya no lo abandona. Y uno tiene que escribir. No puede hacer otra cosa que escribir. Me pasó con *El precio*, que es lo que en este país se llama una novela testimonial. No sé si está bien aplicado el nombre. Cuando el libro aparece tengo 29 años y lo escribo durante cuatro años. Yo tenía necesidad de volcar algo: Mi paso por la escuela secundaria, historias de mi familia y de la gente que frecuentó mi familia, mi tránsito por la ciudad de Buenos Aires, mi etapa de mal alumno, rabonero durante un año, mi ingreso, en consecuencia, a una fábrica textil. Aprendo el oficio de tejedor de seda y en los suburbios, en uno de los suburbios industriales de San Martín, ingreso a una fábrica de unos cien obreros entre hombres y mujeres y soy un tejedor de seda que trabaja los tres turnos: mañana, tarde y noche. Una semana cada turno. Los turnos de noche eran muy placenteros. No estaba el capataz; estábamos los tejedores nada más, nos cebábamos mate entre telar y telar cuando el trabajo era bueno (esto era antes de que hubiera un adelanto técnico que cuando se cortaba un hilo paraba el telar automáticamente, así que había que estar atento a cualquier desperfecto para poder solucionarlo rápidamente). Entretanto yo leía o escribía. Supongan que los rollos de seda tenían un metro y medio y para mantener la tensión en la punta de los hilos había largos papeles blancos colgados. Allí yo escribía. Ninguna proeza, así fue como se dio. Lo cierto es que no pude dejar de escribir.

Eso me pasó con Castelli, posiblemente... En mi familia hubo un par de muertos por cáncer. Es una enfermedad hijoputesca. Cuando se declara ya es tarde para detenerla. Es feroz. Uno advierte su impotencia frente a ella.

Bueno... Ya le digo, fui a buscar esos veintidós títulos, los títulos de veintidós libros de historia que consulté. No me sirvieron. No los leí completos, leí solamente las partes que se referían a Castelli.

M.L.: ¿Recuerda el aporte de algún historiador?

A.R.: Empecemos por Mitre, por ejemplo. Sólo un dato de Mitre saqué: Angela Castelli, que pagó algunos de los fusiles de los ejércitos libertadores a los que le pusieron una chapita de metal en la culata que decía "Donados por Angela Castelli".

Entonces volví a la primera opción. Yo no había leído nada y tenía nada más que ese dato. Y sobre ese dato, es decir, el cáncer en la lengua del orador de la revolución se levantó la novela. Pero no sólo... ese es el dato que impulsa la novela y que hace que yo no... Por cierto, no me resistí, y no me iba a resistir.

Después, y eso es lo que me lleva a decir que Castelli es nuestro contemporáneo, está toda mi historia personal, la historia de mi familia, de mi casa, que es una historia de militancia política y sindical. Mi padre fue durante muchos años dirigente del gremio del vestido, más o menos desde su llegada al país hasta el ascenso de Perón a la primera presidencia. Mi padre, además, fue un buen orador. Yo era muy chico y él me llevaba a las asambleas del gremio y me hacía sentar en la primera butaca, digamos, del salón Garibaldi, un salón de Buenos Aires donde el gremio solía hacer sus asambleas. Y yo lo escuchaba. Mi recuerdo es ese: unas arengas muy cálidas y muy fuertes que impresionaban al auditorio. Mi padre fue además un puritano. Eso está un poco en *El verdugo en el umbral*. Había huelga, de pronto, y el sindicato tenía un fondo de huelga, todos los sindicatos de aquel tiempo lo tenían. A nadie se

le descontaba del sueldo, las cotizaciones eran voluntarias. Por entonces el sindicato repartía dos pesos a cada afiliado para su manutención durante los días de huelga, dos pesos por día. Mi padre nunca aceptó los dos pesos, de modo que mi madre tenía que pedir plata prestada a sus hermanos, lo cual provocaba algunas situaciones entre cómicas y dramáticas en casa. Las cómicas eran las conversaciones entre mi papá y mi mamá porque él no aceptaba los dos pesos. A veces tenía paciencia mi papá cuando mi mamá le decía esas cosas.

M.L.: Con estos antecedentes familiares ¿tuvo usted militancia gremial o política?

A.R.: Bueno, yo ingreso a la juventud comunista en septiembre de 1945. Me echan a mediados de 1964. Es decir, tuve veinte años de militancia activa. Y no me echan -quiero dejar esto bien en claro- porque yo haya dejado de ser socialista. Creo que me echan porque ellos dejaron de ser socialistas. Ellos llegaron, digamos, al límite que pueden llegar los burócratas. Y había algo, seguramente, que a mi me venía en los genes un poco, eso de mi padre puritano porque rechazaba los dos pesos y que al mismo tiempo podía ser, como se cuenta en *El verdugo en el umbral*, hijo de un religioso judío, hijo tardío, único hijo. El, con sesenta años, el que debió ser mi abuelo, sesenta años y pico sobre sus espaldas, con una mujer joven de treinta años, que convierte a su hijo -mi padre- en un lector aplicado de la Torá. Y es su secreto orgullo, porque lo llevaba a las autoridades religiosas del ghetto judío del pueblo y mi padre recitaba de memoria los versículos de la Torá. Su padre muere y mi padre entra muy joven a trabajar para mantenerse y mantener a la mamá. Y un día mi padre se sienta en los escalones de la sinagoga... y come cerdo con sal. No eso, eso aparece en *El verdugo en el umbral*, pero no eso. Ese tipo de transgresiones, ese combate, ese mundo que nace en uno contra el mundo aceptado, eso me puso fuera del Partido Comunista. No acepté ese mundo. Mi padre tuvo en sus últimos años la inteligencia de seguirme.

Mi padre en sus últimos años calló, tenía una fidelidad muy alta al socialismo como para renunciar al Partido Comunista. Estoy hablando de mucho antes de la caída del muro de Berlín, y bueno, cuando a mi me echan él se va. Mi padre tomó de pronto una decisión que no comunicó a nadie. Dejó de hablar. Hablaba, sí, las cosas necesarias para que nosotros fuésemos una pequeña tribu que se comunicaba, pero que se comunicaba las cosas más elementales. Bueno, ese es el silencio de Castelli, es el silencio de la derrota.

M.L.: ¿Hubo alguna razón especial que lo motivó a elegir a Castelli?

A.R.: Yo no conocía de Castelli más de lo que puede conocer cualquier alumno de escuela primaria y secundaria a quien le enseñan historia: Hombre de la Revolución de Mayo, no se dice en los textos de historia si era o no amigo de Moreno, pero formaba parte de ese grupo, al parecer. Moreno, Belgrano, no mucho más, me parece, Agrelo quizá.

Lo que me parece central es que cuando Castelli cuenta su historia, cuenta la historia de ese pequeño grupo jacobino que participó y que durante un momento fugaz, dirigió la revolución de mayo. Castelli en algún momento dice algo así como "... no cuento la carencia de una historia, cuento la historia de una carencia", no es una frase meramente epigramática ni lujosa. Castelli cuenta una historia. lo que no puede contar, es eso que pudieron contar los revolucionarios franceses de 1789, porque en este país, para el momento que estalla la revolución de mayo, no había artesanos, no había campesinos, no había una clase social en la que esos revolucionarios pudieran apoyarse. Solo había hombres como ellos, dispuestos a llegar hasta el fin de esos ideales que proclamaron. Que esto es así lo prueba la carrera política alucinante, entre otras cosas por lo breve, de Castelli: invasiones inglesas, comisario político, para usar un término ahora algo olvidado, en los ejércitos que marcharon al Alto Perú, exiliado en su

casa y condenado a morir. Solo. Eso es la novela. Intenté dar cuenta por ese personaje, Castelli, que yo defino como nuestro contemporáneo, de esa militancia gris y casi siempre condenada al fracaso.

M.L.: ¿Qué aspectos de la personalidad y de la biografía de Castelli tomó para configurar su personaje?

A.R.: Yo me preguntaba: a Castelli que militó tan fervorosamente en el mundo de Mayo, que se puso al frente de los ejércitos que marcharon al Alto Perú y que un día es excluido y recluido en su casa y obligado al silencio, ¿qué le pasa a él con el mundo?, ¿qué le pasa a él con lo que pensó?, ¿cuántas capitulaciones tuvo?, ¿qué le pasó con las mujeres?. Eso lo transferí a Castelli.

M.L.: Por lo que venimos conversando ¿puede decirse que haya elementos autobiográficos en el personaje de Castelli?

A.R.: Es difícil que una novela no tenga una carga autobiográfica. Hoy cité...-estoy citando quizá en exceso a Borges, pero por algo es un maestro ¿no?- Borges dice en el prólogo de *Crónicas Marcianas* de Bradbury, que éste refleja en sus cuentos el tedio de los domingos norteamericanos. ¿De qué habla Bradbury entonces? De sí mismo. Y está hablando de *Crónicas Marcianas*. Cuando Borges olvida su erudición y habla de los cuchilleros, en ese poema "A mi mismo", está hablando de sí mismo, de lo que él quiso ser y no pudo. Esos guapos..., - me acuerdo de ese poema de él que se llama "El general Facundo Quiroga va en coche al muere"- es él ahí.

Los lectores y quien escribe saben de este fenómeno, siempre hay una cuota autobiográfica en el que escribe... yo fui Castelli.

M.L.: ¿Cuál es el lector que usted presupone en sus textos?

AR- Otra buena pregunta. El lector es ese que está sentado ahí, mas inteligente que yo. Siempre pienso eso cuando escribo. Que esté sentado siempre ahí y esperando. El es el que cubre los intersticios de la escritura, él es el que lee la novela.

Bueno, como le decía, allí está más o menos la historia de Castelli, es decir, qué pasó con nosotros. Treinta años después todo aquello está en Castelli. Y las preguntas que Castelli se hace son las preguntas de una generación, de un mundo, de muchos de nosotros que no conozco pero que estoy seguro que se formulan las mismas preguntas.

M.L.: Cuando dice "nosotros" ¿a quién se refiere?

AR- Digo nosotros, estamos todos vivos todavía, Juan Carlos Portantiero, Juan Gelman, Roberto Cossa, yo, alguno que debe estar en Africa, Tomé, Héctor Tomé. ¿Qué pasó con nosotros en ese fugaz momento que es la juventud?. ¿Que pasó con lo que pensábamos?. ¿Con lo que nos propusimos? Hoy Portantiero es el decano de la facultad de derecho, afiliado al Partido Radical, la izquierda del Partido Radical claro, pero moderado, es interesante como destino. Gelman, que un día me deja su trabajo y me dice que va a participar de la guerrilla. Bueno... larga noche de conversación, café, ginebra, y Juan se va ahí y salva la vida... y pierde un hijo. Marcelo Gelman, un chico de una inteligencia excepcional, que recorrió todo el espinel de la izquierda. Cuanto sello -y no estoy hablando mal de él- canto sello había por ahí, Marcelo recorrió. Y después simplemente se casó, y después, con zeta, lo cazaron. Quisieron extorsionar al padre y creo que Juan, por lo que me dijeron, estuvo a punto de entregarse para canjearlo. ¿Cómo contar esas historias, por ejemplo, sin volver..., sin que el relato se vuelva patético? Para eso está el libro de 'la CONADEP.

M.L.: *Si fuera tan amable, me interesaría que profundizara el tema de sus preocupaciones acerca de cómo narrar los hechos reales.*

A.R.: Yo aún hoy no me siento seguro ¿Cómo es la pregunta que se formula *Respiración artificial?*, ¿cómo narrar los hechos reales? Yo conozco a Piglia del año 64'. Entonces, ¿Cómo narrar ahora este tiempo? Como temo que el abordaje me lleve a la crónica y no a la ficción, prefiero la distancia en el tiempo que impone la historia. Una aclaración: en oportunidades calificaron a esta novela como a *La sierva*, *En esta dulce tierra* y *El amigo de Baudelaire*, como novelas históricas. Mi pregunta fue, una vez más, una respuesta. ¿los dramas de Shakespeare qué son? ¿dramas históricos?, ¿qué es la Biblia? ¿un libro espléndido cargado de asesinatos y de incestos?. Una novela... Lo mío es una novela. Olvidense que está ubicada en el siglo pasado y que cita tres, cuatro, diez, no sé, nombres que nos son familiares. De esa manera se configura la novela.

M.L.: *En función de lo que usted acaba de decir ¿cómo va determinando su escritura?*

A.R.: Castelli va a morir. Castelli es un hombre joven, cuarenta y pico de años, cargado de ansiedad, de deseos, solo, con un par de amigos fieles. Y todos van a morir... Ahí lo tiene a Monteagudo que lo acuchilla en una calle sórdida del norte. Entonces él quiere decirlo todo, todo y hasta el fin. Entonces ahí es cuestión de la escritura mía. Es como una cosa circular, hay pequeños cambios imperceptibles en la escritura que van modificando lo que él dice...y eso determinó esa escritura.

M.L.: *Yo estaba recordando que cuando Castelli está en el campamento de Las Lajas hay un célebre discurso de Monteagudo que dice "la muerte es un largo sueño"...*

A.R.: Lo dije, es un sueño eterno.

M.L.: *Entonces ¿el título de la novela salió de ahí?*

A.R.: Así es, es una paráfrasis. Yo digo que la de él es una frase laica, que contraviene ciertos preceptos de la religión católica, no nos vamos ni al paraíso ni al infierno, dormimos para siempre. Y si la muerte es un largo sueño ¿por qué la revolución no lo va a ser?

¿Qué más quiere saber?

M.L.: *Finalmente, ¿Cómo puede sintetizar el cruce de los materiales históricos en la constitución de su ficción?*

A.R.: La historia me sirve a mí para tomar distancia, para poder escribir con mayor serenidad ...

ENTREVISTA

A JORGE SCHWARTZ

Ana Cecilia A. Olmos
Universidad de San Pablo
Universidad Nacional del Comahue

Jorge Schwartz, argentino, vive y trabaja en San Pablo (Brasil) desde 1960. Estudió letras en la Universidad Hebrea de Jerusalén y realizó su post-grado en la Universidad de San Pablo bajo la orientación de Antonio Candido. Durante estos años de estudio también estuvo en la Universidad de Yale (EEUU) donde trabajó junto a Emir Rodríguez Monegal. Actualmente se desempeña como profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la USP. Desde aquí lleva a cabo una reflexión crítica sobre la literatura de América Latina que busca fundamentalmente superar el aislamiento cultural y lingüístico de la producción brasileña con relación a la del resto del continente. La perspectiva comparada de sus textos críticos, algunos de los cuales han sido traducidos -en un camino de doble mano- a ambas lenguas, evidencia este propósito. Entre otros títulos ha publicado: Oswald de Andrade (1980), Murilo Rubião: a poética do urobora (1981), Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oswald de Andrade e Oliverio Girondo (1983), Homenaje a Girondo (1987), Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos (1991).

A.C.A.O.: *¿Cómo se aproximan los estudiantes brasileños a la literatura de Hispanoamérica?*

J.S.: Creo que es importante decir que en esta universidad tenemos un curso de español donde se enseña lengua, un poco a la española, un poco a la hispanoamericana, se enseña literatura española y se enseña literatura hispanoamericana. Y no se mezclan los caminos. No es como en los EEUU que el profesor de literatura necesariamente muere dando lengua a no ser que sea ya un catedrático senil. Aquí tenemos que formar tanto a futuros investigadores como a profesores de español y ahora cada vez con más urgencia por esa cuestión del Mercosur porque... bueno, no voy a perder tiempo diciendo que tenemos ese boom. En lo que hace a la enseñanza de la literatura hispanoamericana, nosotros solíamos empezar de una forma diacrónica histórica pero era absolutamente narcotizante comenzar por el Popol Vuh, la Crónica de la Conquista, etc. Además salíamos de la Colonia para caer en el Barroco. Eso era una bomba para los alumnos de primer año. Entonces lo que hicimos fue invertir el programa. De qué forma. El primer año es un contacto más espontáneo, con programas organizados a partir de la narrativa hispanoamericana: Borges, Cortázar, Rulfo, Onetti, Quiroga, Felisberto Hernández, etc. El resto del programa, aunque subordinado a una cronología, hace cortes sincrónicos en la diacronía. Esto nos permite privilegiar momentos, temas o escritores.

A.C.A.O.: *La literatura brasileña aún es una de las grandes ausencias en los programas de literatura latinoamericana de las universidades argentinas (y no creo que esto sea muy diferente en otros países). Como profesor ¿qué le dirías a un estudiante hispanoamericano que quiere comenzar a leer literatura brasileña? ¿Por dónde puede empezar?*

J.S.: Así como no le recomiendo a un brasileño que empiece por el Popol Vuh, tampoco le diría a un hispanoamericano que empiece por la Carta de Pero Vaz de Caminha. Soy más favorable a la poética sincrónica. Pensando en la narrativa yo diría que Machado de Assis es el gran camino. Así como le diría a un brasileño que empezara por Borges que es tal vez lo que lo engancharía más. También *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, sin duda *Macunaima* de Mario de Andrade y las dos novelas de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* y *Serafim Ponte Grande*. Es importante decir que el portugués no es indescifrable, no es tan difícil. Vos fijate cuántos años pierde un alumno hispanoamericano con el inglés o con el francés. Si hiciera un único semestre de portugués se le abrirían infinitas puertas, no necesita más que eso para romper con esa barrera inicial. Ya Guimarães Rosa sería una etapa mucho más avanzada, ahí sí tenés que conocer bien la lengua portuguesa para entrar en su universo; es como decirle a alguien que quiere leer literatura inglesa que comience por *Ulysses* o por *Finnegans Wake*, es muy difícil. Y en poesía, los grandes nombres de siempre: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Le diría que leyera a Fernando Pessoa que no es de literatura brasileña pero es como si lo fuese

A.C.A.O.: *Uno de tus primeros trabajos aborda la cuestión de lo fantástico en los relatos de Murilo Rubião a quien conectás directamente con la narrativa de Machado de Assis. ¿No sería lo fantástico el lugar de la excepción en la literatura brasileña?*

J.S.: Este es un gran signo de interrogación: por qué en la literatura brasileña no hay o no hubo ese auge de la narrativa fantástica que sí tuvo la literatura hispanoamericana. Yo creo que la literatura hispanoamericana tiene raíces muy sólidas en este sentido: Quiroga, Lugones, Felisberto Hernández. Aquí lo fantástico en Machado de Assis es muy esporádico. Tenés *El alienista*, las *Memorias póstumas*

de Bras Cubas pero no hay, no se instala una tradición fuerte en cuanto género como en el resto del continente. Yo pienso que en Brasil hubo dos excepciones contemporáneas, que una por casualidad es Murilo Rubião, la otra es José J. Veiga que está todavía vivo, tiene una producción bastante fecunda, se dedica mucho al cuento también. Es contemporáneo de Murilo Rubião sólo que Murilo empezó antes, en los años 40. Murilo en realidad es contemporáneo de Cortázar, con la característica de que estaba solo, no conocía a nadie. Sus lecturas fueron Kafka y Machado de Assis, pero solo, aislado en Minas Gerais.

A.C.A.O.: *¿Él no leyó a los hispanoamericanos de su época?*

J.S.: No. Yo creo que Cortázar, Borges, García Márquez le llegaron muy tarde. Así como él llegó tarde incluso en lengua portuguesa. Sus libros eran prácticamente clandestinos. A mí me lo recomendó Antonio Candido cuando no se lo conocía. De repente se convirtió en un best seller pero eso fue en los años 70, 80 pero con cuentos de los años 40. Explotó junto con los hispanoamericanos del boom traducidos al portugués, entró en ese mercado. Mi interés por Murilo Rubião viene justamente por mi interés por la literatura fantástica, él tiene la característica de trabajar exclusivamente literatura fantástica. No escribió otra cosa a no ser cuento fantástico. Son pocos pero son joyitas. La única edición de los cuentos en forma de libro salió en España, en castellano, se llama *La casa del girasol rojo* (Ed. Grupo Libro 88). En Buenos Aires salió en una revista de psicoanálisis, se presta mucho para una lectura psicoanalítica. Hay que señalar entonces esa ausencia de tradición de una narrativa fantástica en la literatura brasileña. Pienso que una novela como *Macunaima* está más próxima del cuento maravilloso, del folclore, que fueron las fuentes de Mario de Andrade, más Koch-Grünberg que Poe. Fijate que Cortázar tradujo integralmente a Poe y que Borges hizo la *Antología de la literatura fantástica* junto con Bioy y Silvina Ocampo. Ellos estaban, nadaban en eso. Por ahí sería interesante -yo no lo pienso hacer- buscar una explicación psicoanalítica de fondo social, algo así como por qué los escritores brasileños no tienen la necesidad de desarrollar este género que fue tan intenso en nuestros vecinos. Pero esto no quiere decir que no interese porque vos ves que hay una vocación para leer este tipo de literatura en Brasil. A Borges se lo reedita permanentemente, creo que García Márquez ya está por las 30 ediciones en los últimos años. Se traduce a todo ese grupo, Carlos Fuentes, Rulfo, Donoso...

A.C.A.O.: *Y hay que recordar el interés crítico que suscitó Cortázar en Brasil*

J.S.: Pero Cortázar tiene un hecho más excepcional, por haber estado en Brasil personalmente algunas veces, por el tipo de literatura que él hacía, sin duda el momento político lo favoreció mucho. Él estuvo en los años 70, en plena represión. Yo creo que él venía aquí para encontrarse con la madre. Vino a través de Haroldo de Campos de quien era muy amigo. Tuvo encuentros con Caetano Veloso, le gustaba la música brasileña. Pero el momento político, como lo era también en Argentina, era más bien para verlo a Cortázar que para verlo a Borges, es decir, no encontrás tesis sobre Borges en los años 70, aquí encontrás grandes trabajos sobre Cortázar en esa época. Estuvo por lo menos que yo sepa dos veces y hay registros fotográficos, estuvo en Ouro Preto, no dudo que Murilo Rubião lo haya visto. Fijate que recién ahora se traducirá en México a una de las grandes obras críticas de Cortázar, *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr. que permaneció ignorado en español durante más de dos décadas. Justamente hace algunas semanas, por la ocasión de la reedición en portugués, salió una hermosa reseña crítica firmada por Beatriz Sarlo. Otro trabajo muy bueno de fondo psicoanalítico es el de Cleusa Rios Pinheiros Passos, *O outro modo de mirar*.

A.C.A.O.: ¿Cuáles son los momentos en que la literatura brasileña establece vínculos más estrechos con la literatura hispanoamericana?

J.S.: Yo escribí un artículo que se llama "Abajo Tordesillas" donde trato de explicar por qué nuestros países se dan las espaldas de una forma tan violenta. Ahora menos, pero el último siglo yo diría... Lo que hay son momentos excepcionales. A comienzos de siglo con Manuel Bonfim escribiendo sobre América Latina. Silvio Romero, José Verissimo son críticos que leyeron la literatura hispanoamericana. Y en esto es muy importante decir que hay una tradición crítica brasileña infinitamente más orgánica. Y yo hablo ahora desde aquí, desde Brasil, como crítico brasileño. Si no tenemos lo fantástico desde el punto de vista de la creación, sí tenemos un discurso crítico muy fuerte, muy articulado que desgraciadamente es poco conocido porque el portugués es realmente, como decía Haroldo de Campos, *le tombeau de la pensée*. Como te decía, esta gente sí leía la literatura hispanoamericana del momento, leían a Rubén Darío, a Quiroga. Tal vez en los años 40 empezó a haber una mayor circulación. Monteiro Lobato que tenía la editorial Brasiliense vivió en Argentina algunos años y hubo ahí un movimiento incipiente de traducción, pero era una cosa muy restricta, una élite de brasileños que leía a los hispanoamericanos. Fijate que Mario de Andrade, con esa voracidad que tenía, que se escribía con medio mundo, no tenía como preocupación primordial lo latinoamericano. Bueno, Raúl Antelo escribió un libro importante, *Na Ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*, pero no se puede decir que esto fuese algo fuerte en él. Oswald de Andrade en cuanto pudo hacer sus valijas se fue a París. Su encuentro con Oliverio Girondo y Norah Langhe fue muy ocasional y en los años 40. Y creo que eso también formó parte de toda una generación que se iba a París, otros a Nueva York, otros a Berlín pero nadie iba a ciudades o países hispanoamericanos. Ahora, yo pienso que fue el boom que vino via Europa -porque se produjo a través de un fenómeno de mercado europeo- el que trajo a Brasil la literatura hispanoamericana.

A.C.A.O.: ¿Vos señalarías al boom como el momento histórico en que se produce una integración real entre Brasil e Hispanoamérica?

J.S.: Sí. Hubo una euforia editorial y una tentativa de imitación que no resultó. Lo que pasó fue que teníamos algunos escritores muy interesantes durante la época de la dictadura pero que funcionaron más como periodistas que reaccionaron ante una situación social: Loyola Brandão, Iván Ângelo, Fernando Gabeira. Pero en el momento en que terminó la represión muchos de ellos volvieron a sus actividades periodísticas. Se los trató de imponer como si fuera el boom brasileño pero no tuvo ni la calidad ni el talento de los hispanoamericanos. Con esto quiero decir que no hubo un Manuel Puig en Brasil. Se esperaba que se produjese una sucesión de talentos y no fue así. Yo creo que sí, que el boom vino importado de Europa de la misma forma que en Argentina se lo reconoció a Borges después que ganó el premio Formentor que compartió con Beckett en Francia. Hubo una especie de boomerang o de camino oblicuo. Sin embargo, pienso que hubo algunos proyectos básicos y algunas personalidades básicas que cambiaron un poco el rumbo de las cosas. Creo que la primera gran iniciativa digna de mención es la de César Fernández Moreno con *América Latina en su literatura* donde entran una serie de brasileños que finalmente se los da a conocer en castellano. Entre ellos Antonio Candido con el artículo "Literatura y subdesarrollo". Yo diría que cuatro nombres merecen destacarse: Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Antonio Candido y Amos Segala. Tal vez sea una coctelera lo que yo estoy diciendo pero son cuatro personas que, cada uno por su parte, hicieron mucho a partir de los años 60 por la integración entre Brasil e Hispanoamérica.. Monegal en la revista *Mundo Nuevo* publicó a Guimarães Rosa, a

Clarice Lispector por primera vez, lo que fue una difusión impresionante. Así como publicó por primera vez a Puig, a García Márquez, a Sarduy, toda esa pléyade. Monegal pasó su adolescencia en Brasil y conocía muchísimo la literatura brasileña y tenía un conocimiento perfecto del portugués.

A.C.A.O.: ¿Y Ángel Rama?

J.S.: Rama llegó más tarde al portugués pero no con menos brillo, evidentemente vía Antonio Candido. Salió de un retardo, fue muy voraz en sus lecturas y fue ahí que surgió la colección *Ayacucho*. La primera gran colección que pone las dos literaturas lado a lado, aunque las traducciones son bastante problemáticas, algunas entierran a los autores y además la colección no es una colección comercial, es de difícil acceso, las encontrás en las bibliotecas de las universidades. A partir del 75 Ángel Rama comenzó a aproximarse cada vez más a Brasil, en esa época dictó seminarios en la universidad de Campinas y después de *Ayacucho* surgió un gran proyecto de crítica literaria, desde la colonia hasta la actualidad, que quedó totalmente trunco después de su fallecimiento. El proyecto era de Ana Pizarro pero sin duda si Ángel Rama estuviese vivo, como dice Antonio Candido, el proyecto hubiese tomado otro rumbo. De cualquier manera, están excelentes los tres tomos organizados por Ana Pizarro. Aunque el hecho de que hayan salido en español aquí en Brasil (los artículos en español salieron en español y los artículos en portugués salieron en portugués) impide publicar eso en Hispanoamérica. Es muy complicada la historia. Nadie lo quiere publicar porque ya está la mitad en castellano. Si hubiese estado todo en portugués entonces se publicaría otra versión en castellano. Pero por otro lado creo que esta opción tiene una función didáctica y es que la gente se asome al portugués y haga un cierto esfuerzo porque no es tan difícil. Este es uno de los resultados más actuales de la gestión de Ángel Rama y Amos Segala ocupa en este momento ese lugar con la colección *Archivos* que yo pienso que no es necesario divulgarla aquí. La diferencia entre *Archivos* y *Ayacucho* es que *Archivos* respeta la propia lengua. Lo que es brasileño sale en portugués, lo hispánico sale en castellano. Y con eso tal vez obliga un poco a las personas a leer las lenguas originales que no es tan complicado. Pero Ángel Rama tuvo una herencia fecunda aquí en Brasil, sobre todo con el concepto de la transculturación que se diseminó bastante. Su libro *La ciudad letrada* se adoptó en los programas y existe un centro Ángel Rama en la USP que no se llama así por casualidad y que fue fundado por discípulos ya de Antonio Candido. Es el reconocimiento a su obra. Inclusive ya salió un libro sobre un seminario internacional de literatura e historia que organizó este centro, *Literatura e História na América Latina*; hay grupos de alumnos de graduación con becas trabajando la obra de Rama. Todo esto sin duda son desdoblamientos fecundos.

A.C.A.O.: ¿Que lugar le asignarías a Antonio Candido en los estudios literarios de Brasil y de América Latina?

J.S.: Candido es el crítico que casi todo el mundo respeta y menciona pero que poca gente leyó en Hispanoamérica. Recién ahora salió por FCE de México su libro *Ensayos y comentarios*. Hablar de Candido no es fácil. Yo pienso que en Antonio Candido, además de la grandeza intelectual, hay una cuestión ética involucrada. Realmente nunca vi una persona éticamente tan, no sé qué adjetivo usar, correcta, es lo menos que puedo decir. Es un modelo de perfección de un intelectual comprometido, es decir, no comprometido sólo con la literatura. Vos fijate que hay varios tipos de intelectuales de izquierda. Los que están en el sindicato y de vez en cuando hacen una conferencia o aquellos que no salen de sus gabinetes pero que tienen una bibliografía perfecta que comienza por Marx sigue por Walter Benjamin y termina en Frederic Jameson pero que están totalmente alejados de cualquier tipo de

militancia. Candido realmente consigue conciliar estos aspectos. Él fue de los fundadores del Partido de los Trabajadores (PT). Cuando se lo necesita está en los diarios escribiendo, sube al estrado como un lord inglés, aunque esto no le cae muy bien... Él una vez en una entrevista dijo que no es un buen político porque respeta demasiado las ideas ajenas. Sin duda él es el gran intelectual en este momento de Brasil. Pero lo que a mí me fascina en su trabajo es la inmersión que hace en el texto literario. Quiero decir, aunque él trabaja modelos y habla de estructura y habla de las relaciones que hay entre literatura y sociedad en ningún momento viene con un modelo listo o con un presupuesto aplicable.

A.C.A.O.: ¿Qué significó la figura de Candido en tu trayecto intelectual?

J.S.: Con Candido comencé a estudiar en el año 71. Yo recién había vuelto de Israel, volví por dos meses de vacaciones con la perspectiva de hacer el post-grado aquí y él me recibió en su último grupo de orientandos. No sé muy bien por qué me recibió pero creo que hubo una empatía. Creo también que él quedó muy estimulado con esta cuestión de difundir cierto recorte de la literatura brasileña que nunca tuvo una difusión en mayor escala. Pero lo que te puedo decir es que mi trabajo tiene muy poco que ver con el trabajo de Antonio Candido, como fue el caso de muchos de sus discípulos, yo diría que en su mayor parte. Están por ejemplo Roberto Schwartz y Walnice Nogueira Galvão que siguieron en esa línea de trabajo, que están más preocupados con los vínculos entre literatura y sociedad. Pero Antonio Candido tuvo gente que trabajó historietas, Roland Barthes, una tesis sobre Borges, en fin, te podría mencionar las cosas más estructuralistas y estructuraloides a las cosas más marxistas que te puedas imaginar. Candido jamás me impuso nada. Hay un respeto por el otro como yo nunca vi en mi vida. Es impecable. Tiene un respeto muy grande por las diferencias. Yo supongo que lo que hice le gusta pero no estoy seguro, no lo sé. No es que esté buscando su aprobación, pero no es un modelo que yo haya imitado o que yo haya seguido.

A.C.A.O.: Entonces trabajar con Candido no significaba necesariamente leer desde un paradigma sociológico.

J.S.: No, vos fijate que yo trabajé con Oswald de Andrade, con Oliverio Girondo. Aunque Murilo Rubião sí fue una indicación de Antonio Candido y su narrativa es lo fantástico llevado al vértigo. Hay algunos cuentos que se pueden llevar hacia lo social, que se prestan como en Kafka, pero no te diría que es una obra que se la pueda abordar por las cuestiones sociológicas. Ahora, como te decía, lo fascinante en Antonio Candido es que él zambulle, entra en el texto literario, sale de la literatura y la enriquece. Yo pienso que su obra va a tener vigencia durante mucho tiempo justamente por esa inmersión que él hace en la literatura y que a mí me parece es lo que justifica el ejercicio de la crítica literaria, más allá de todas las teorizaciones que puedas hacer alrededor del texto.

A.C.A.O.: En todos estos años de trabajo ¿ha sido muy difícil difundir la literatura brasileña en Hispanoamérica y traer un poco de lo hispanoamericano a Brasil?

J.S.: Yo pienso que difundir a Oliverio Girondo es difícil en cualquier lugar del planeta. Que el año pasado haya salido en San Pablo *En la masedula* íntegramente (Ed. Iluminuras), sin subvención y en una edición bilingüe, es una proeza editorial que no existe en ningún otro país. Pienso que el brasileño es muy receptivo a cosas diferentes, a cosas difíciles, raras y muy receptivo a la vanguardia y a lo experimental. Evidentemente esto tiene que ver con todo el movimiento del arte concreto y neo-concreto

que se dio a partir de los años 50. El propio país apunta hacia la modernidad, es sólo mirar a Brasilia que ya tiene 30 años. Pienso que en parte es por esto que todo mi trabajo fue muy bien recibido aquí. No sólo el de Gironde. Ahora con la *Antología* de textos de las vanguardias la gente se sorprende con la cantidad de elementos que yo sólo tuve el mérito de juntar y sacar a luz. Nunca oyeron hablar del surrealismo en Chile, hay cosas de Mariátegui poco conocidas aquí o de México, de Cuba, un Fernando Ortiz por ejemplo. Todavía hay mucho por hacer.

A.C.A.O.: También hay mucho por hacer del otro lado. Por ejemplo se piensa a la vanguardia brasileña como una de las más orgánicas de América Latina y sin embargo son muy pocos los que la conocen.

J.S.: Yo sé que en España en las primeras reseñas que salieron de la *Antología* editada por Cátedra hubo muchas resistencias a mis afirmaciones sobre el modernismo brasileño como tal vez el más expresivo, el más amplio, que aquí se discute hasta hoy. Tiene una vigencia que ningún otro movimiento de los años 20 tuvo en toda América Latina. Hoy podés encontrar algo de Diego Rivera o a la Fridomanía pero entran por caminos totalmente distintos. La Fridomanía son los calendarios, los llaveros, todo de la Frida Kahlo. Claro que ella no es de los años 20, es posterior, entra en el surrealismo, pero su vigencia no es por ser apenas vanguardia: es por otras circunstancias vinculadas al hecho de ser mujer, feminista, bisexual, una serie de cosas. Pero el modernismo brasileño sin duda tuvo una expansión muy intensa como un movimiento, un grupo interdisciplinario, de varias artes, que tuvo consecuencias en la música, en la pintura, la poesía.

A.C.A.O.: Supe que tu próximo curso de post-grado pasa por este aspecto interdisciplinario de las vanguardias.

J.S.: Estoy empezando algo que tiene que ver pero que no es lo mismo... *plus ça change plus ça reste le même*. Lo que trato de focalizar ahora es el tema de la ciudad a inicios de siglo en la poesía urbana y en la pintura latinoamericana. Es la cuestión de la interrelación de códigos dentro de una perspectiva temática. Yo estoy muy de neófito en todo esto, estoy comenzando y es bastante complicado porque tenés que aprender a leer el poema, tenés que aprender a leer el cuadro, tenés que aprender a leer el espacio urbano. Son tres códigos distintos y después hay que interrelacionarlos. Por ejemplo la cuestión de las utopías urbanas, de repente descubris que un pintor como Figari escribe un libro como *Historia Kiria* que es una utopía, o que Torres García tiene un libro *La ciudad sin nombre* lleno de dibujitos, una especie de novela. Son textos llenos de proyecciones de deseos de la ciudad ideal. Pensá también en la cantidad de elementos arquitectónicos que hay en la obra de Xul Solar, eso es impresionante. O sale un libro como el de Cristina Grau que es sobre Borges y la arquitectura. En fin, estoy haciendo algo que me gusta que es mirar cuadros y como ya terminé todas mis tesis y ya traduje todo lo que había escrito, ahora estoy empezando este viaje, este curso va a ser un viaje.

A.C.A.O.: ¿Vas a trabajar este tema con relación específica a las vanguardias?

J.S.: Es un recorte de años 20 y 30, específicamente América Latina, aunque no hay cómo escapar de Baudelaire. Trato de ver la poesía urbana en sus varias manifestaciones, algunos pintores representativos donde aparece la temática y trato de hacer correlaciones. Por ejemplo, algunas son muy explícitas y evidentes como la relación entre Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral. Se ve que hay un

isomorfismo entre el poema de él y la pintura de ella. No es casualidad, estuvieron casados, juntos desarrollaron todo el ideario de la antropofagia, juntos estuvieron en París, se relacionaron con la misma gente, la misma vanguardia parisina de los años 20, entonces eso no sorprende. Pero de repente surgen cosas como esta de Torres García que no sé con qué lo voy a comparar, tal vez consigo mismo!. O por ejemplo Mario de Andrade y Borges que escriben poesía urbana y los dos son muy influidos por el expresionismo alemán.

A.C.A.O.: Tengo la impresión de que los vanguardistas brasileños transitaron más por diferentes tipos de discursos, se presentan como más polifacéticos.

J.S.: Sí, pienso que en eso imitan mucho a la vanguardia parisina, cuando Picasso hacía las coreografías para Diaghilev. O Robert Delaunay y Sonia Delaunay que hacía la ropa simultaneísta, los modelos, la moda también estaba enganchada en la vanguardia. Ahora lo que yo pienso es que la vanguardia brasileña es eminentemente visual, es muy fuerte el elemento visual en esta poesía, la cosa de Pound en la imagen que es tan fuerte en Oswald de Andrade y en un cierto Bandeira, en un Carlos Drummond de esa época. También Murilo Mendes. Ahora si pensamos en Argentina no te olvidés que en *Martín Fierro* (que por suerte salió la edición facsimilar, antes tarde que nunca, ahora esperemos que *Proa* también salga) hay arquitectura de Prebisch, yo creo que se habla del cine de Eisenstein, aparece el poema de Apollinaire "Zona" traducido, está Gómez de la Serna, yo creo que *Martín Fierro* encarna ese polifacetismo que vos decís o la interdisciplinarietà. Pettorutti y Xul Solar están muy bien representados. Xul es mi gran pasión y no voy a descansar hasta que haga una exposición aquí en San Pablo. A Xul en Brasil no se lo conoce. Creo que la primera vez que aparece es en la tapa de mi libro, salió un poco recortado pero está. A Xul recién ahora en los últimos años se lo empieza a reconocer en la propia Argentina y están saliendo libros maravillosos pero diez años atrás pocos lo conocían.

A.C.A.O.: Con respecto al tema de tu curso, también están pasando por ahí los proyectos arquitectónicos y la presencia de Le Corbusier en estos países ¿no?

J.S.: Sí, una de las clases sin duda es Le Corbusier y América Latina donde voy a aprovechar las conferencias que se han hecho en San Pablo, Río y Buenos Aires. Existe bastante bibliografía sobre Le Corbusier y no te olvides que Beatriz Sarlo también lo recuperó con Roberto Arlt. Es una presencia fundamental. Con la diferencia de que Le Corbusier aquí tuvo sus frutos, en Argentina no, pero aquí tuvo ese despegue en varios edificios como el Ministerio de Educación en Río o Brasilia que es la gran realización a través de Niemeyer y Lucio Costa. Si es bueno o si es malo no sabría decírtelo, tengo mis opiniones reservadas con relación a Brasilia. Pero es una utopía urbana, la única que se realizó en América Latina.

A.C.A.O.: Es evidente que las vanguardias latinoamericanas han concentrado tu interés como crítico. En tu "Antología de textos programáticos y críticos" afirmás que no es tu intención abordar las cuestiones teóricas sobre las vanguardias sino describir su vigencia en América Latina. Sin embargo, al presentar los criterios de organización del libro colocás en un primer plano algunos de los aspectos más discutidos de nuestra literatura: un criterio geográfico (que apunta a la unidad/diversidad cartográfica del continente) y un criterio cronológico (periodizar nuestra literatura es complicado tanto por su diversidad geográfica como por la estrecha relación que establece con los modelos europeos). ¿Cuáles son entonces los alcances de tu primera afirmación?

J.S.: Con relación específica a las vanguardias no quise detenerme en la cuestión teórica porque no quise entrar en una discusión de dependencia cultural o de influencias o de raíces, o hacer un trabajo como el de Peter Bürguer sobre teoría de la vanguardia que es de lo más interesante pero no analiza un verso, no analiza una línea, no habla de un autor específico. Él hace un metadiscurso, un paradiscurso, etc. Yo discuto sí algunos conceptos, la cuestión geográfica, la cuestión cronológica y la cuestión temática, porque tampoco se trataba de hacer un Big Mac de las vanguardias, me rompí la cabeza para hacer algo que fuese organizado y consultable. En las introducciones sectoriales del libro abordo cuestiones como lo nacional/cosmopolita, lo étnico, la tensión estética/revolución que son cuestiones teóricas. Pero no quise discutir, entrar en la pelea sobre el concepto de vanguardia, si es un concepto retrógrado, si dentro de la crítica literaria es considerado de izquierda, de derecha, del centro. Hubo muchos prejuicios tanto a lo que es vanguardia como a lo que es cosmopolita, a favor de qué, del regionalismo (no voy a decir la retaguardia) y del nacionalismo. Entonces, títulos como *Vanguardia y cosmopolitismo* causan cierta desconfianza. La contrapartida son realmente los estudios regionales y mucho de lo que se hace hoy de márgenes, fronteras, etc. Es eso lo que yo no quise discutir. Lo quise tomar como un dato, *a matter of fact*, una cosa ya hecha y no empezar a buscar las raíces, las influencias, aunque hablo de ellas cuando hablo del expresionismo, del futurismo, surrealismo, etc. Es evidente que no hago un mapa de correlaciones, tendencias, no quise ideologizar en ese sentido. Me pareció mucho más interesante trabajar ese arsenal de documentos, discutirlos, correlacionarlos, abrir caminos. Traté de hacer un libro organizado y de fácil consulta y que a diferencia de otras antologías (la de Nelson Osorio, la de Hugo Verani, el trabajo de Gloria Videla) incluyese Brasil.

A.C.A.O.: La perspectiva comparada tiene cierta relevancia dentro de los estudios literarios en Brasil. ¿Esto tiene que ver con la asimetría existente entre la literatura brasileña y la literatura hispanoamericana?

J.S.: Fue Antonio Candido el que introdujo la cuestión de la literatura comparada en el departamento que él capitancó. Teoría Literaria y Literatura Comparada, ese es el nombre del departamento. Pero yo pienso que en esto está muy presente la tradición de los años 50 y 60 norteamericanos, de la estilística de Welleck y Warren y tal vez tenga que ver también con la situación insular de la literatura brasileña. En las literaturas de países que están muy aislados en sus propias lenguas la necesidad del otro se acentúa mucho más. Vi esto cuando estuve en Hungría, en Checoslovaquia, la cantidad de traducciones de estos países -yo no sé si porque eran socialistas- es algo impresionante. Pienso que países como México, Argentina, mucho más ensimismados, más autosuficientes, cuentan tal vez con una tradición que no les exige asomarse al gigante que está al lado. Y no lo hacen un poco por pereza, un poco por miedo, o por una falta total de interés. Pienso que superar esto va a llevar mucho tiempo. Ahora, yo no sé si estás de acuerdo conmigo, pero la receptividad que hay aquí hacia lo hispánico es infinitamente mayor. Está en lo cotidiano, en la TV, en los chistes, en ese portugués que a la gente le encanta. Tenés ahora a Caetano Veloso cantando en castellano. Bueno, Mercedes Sosa cantó algunas cosas en portugués, pero un poco para cumplir con su papel de latinoamericana.

A.C.A.O.: Tal vez la música no sea el mejor ejemplo porque en eso sí Brasil es autosuficiente.

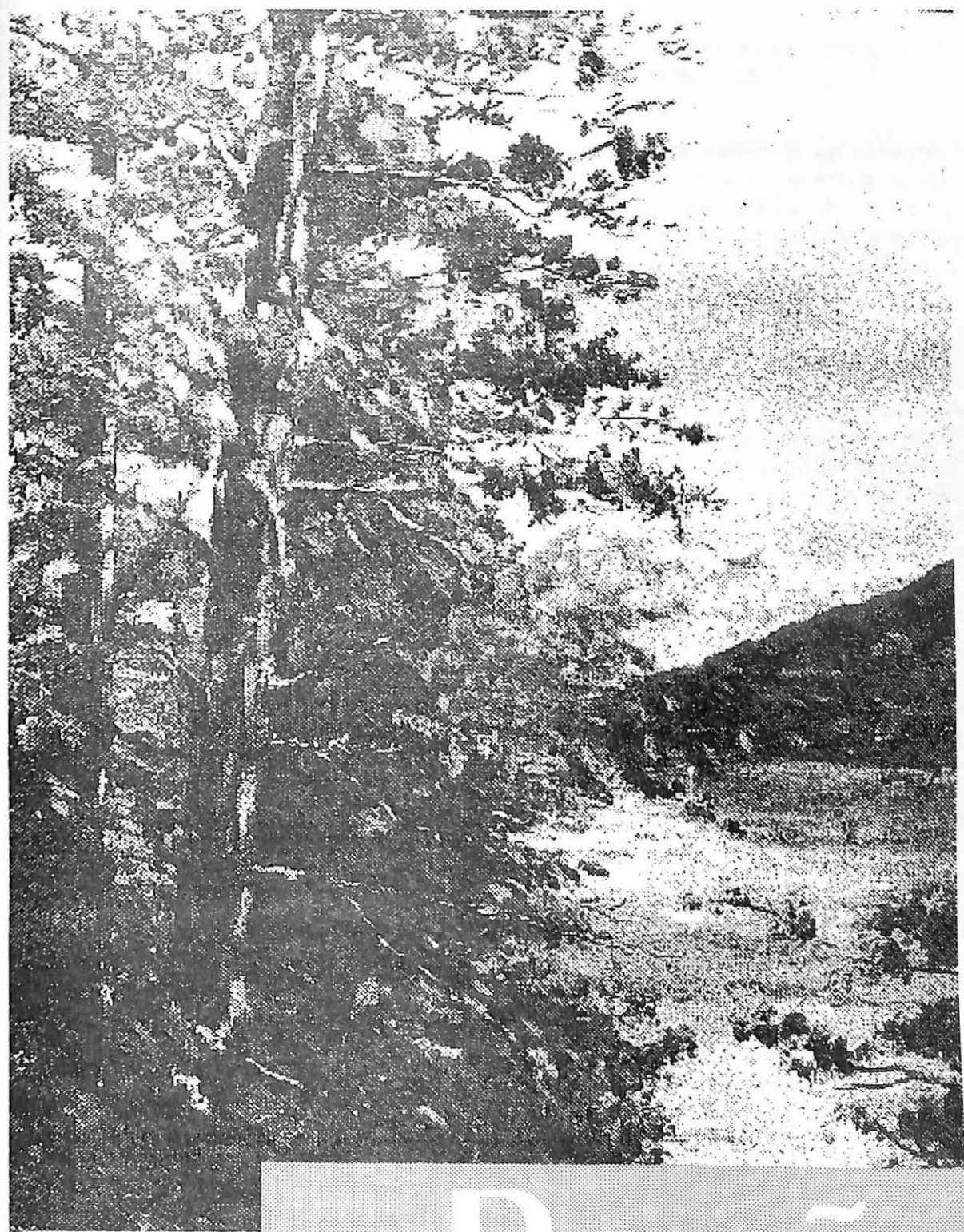
J.S.: La música tal vez sea el peor ejemplo. Pero en la literatura, fijate que en Argentina personas como Estela dos Santos, Haydée Jofre Barroso, Santiago Kovladoff son personas que han traducido sistemáticamente durante años del portugués, se lo han impuesto como meta, pero una meta heroica.

Trabajan muy aislados, muy solos. Susana Zanetti dentro de ese panorama también es una excepción porque ella conoce la literatura brasileña y trató de divulgarla de alguna forma en Argentina. Pero me parece que ahora en las universidades se está enseñando mucho más lo brasileño y lo portugués. La literatura portuguesa también está con un auge, se traduce al español a un escritor como Saramago, aunque ya es un caso de best seller como Jorge Amado o Borges, son excepciones. Fijate en el éxito que tuvo la visita de Bioy Casares a Brasil el año pasado. Tuvo muy buena difusión y repercusión, estuvo en todos los medios de prensa, pero es evidente que en eso también le sigue debiendo a Borges. En esto nosotros también reproducimos la relación España /Portugal, es horrible, es lo mismo. En España sentís cómo se dan mutuamente las espaldas. España que prefiere mirar evidentemente hacia Europa y Portugal que no sabe muy bien hacia dónde mirar. Aquí se reproduce eso también por increíble que parezca. Con otra diferencia, el portugués de Brasil es mucho más comprensible para un hispanohablante que el portugués de Portugal que es absolutamente cerrado, de difícil comprensión. Tenemos que seguir trabajando, en Brasil somos muy pocos. Podría nombrar a Raúl Antelo, Bella Jozef. Haroldo de Campos ha hecho un trabajo muy importante de difusión de lo hispanoamericano. Su traducción de *Transblanco* de Paz, su relación con Cortázar, no te imaginás la correspondencia que tiene con Severo Sarduy, es mucho más de lo que la gente se imagina. Lo tradujo también a Vallejo, a Sor Juana, a Girondo en cierto momento. Tiene una línea de trabajo y el español que le interesa a Haroldo es esa tradición, Vallejo, Girondo, Octavio Paz que es el lenguaje inventivo, constructivo, o sea la vanguardia más radical. Yo no lo veo a Haroldo traduciendo *España aparta de mí este cáliz*. También merece destacarse Josely Vianna Baptista, traductora de *Paradiso* de Lezama Lima. Y la espléndida antología póstuma de Néstor Perlongher, *Lamê*.

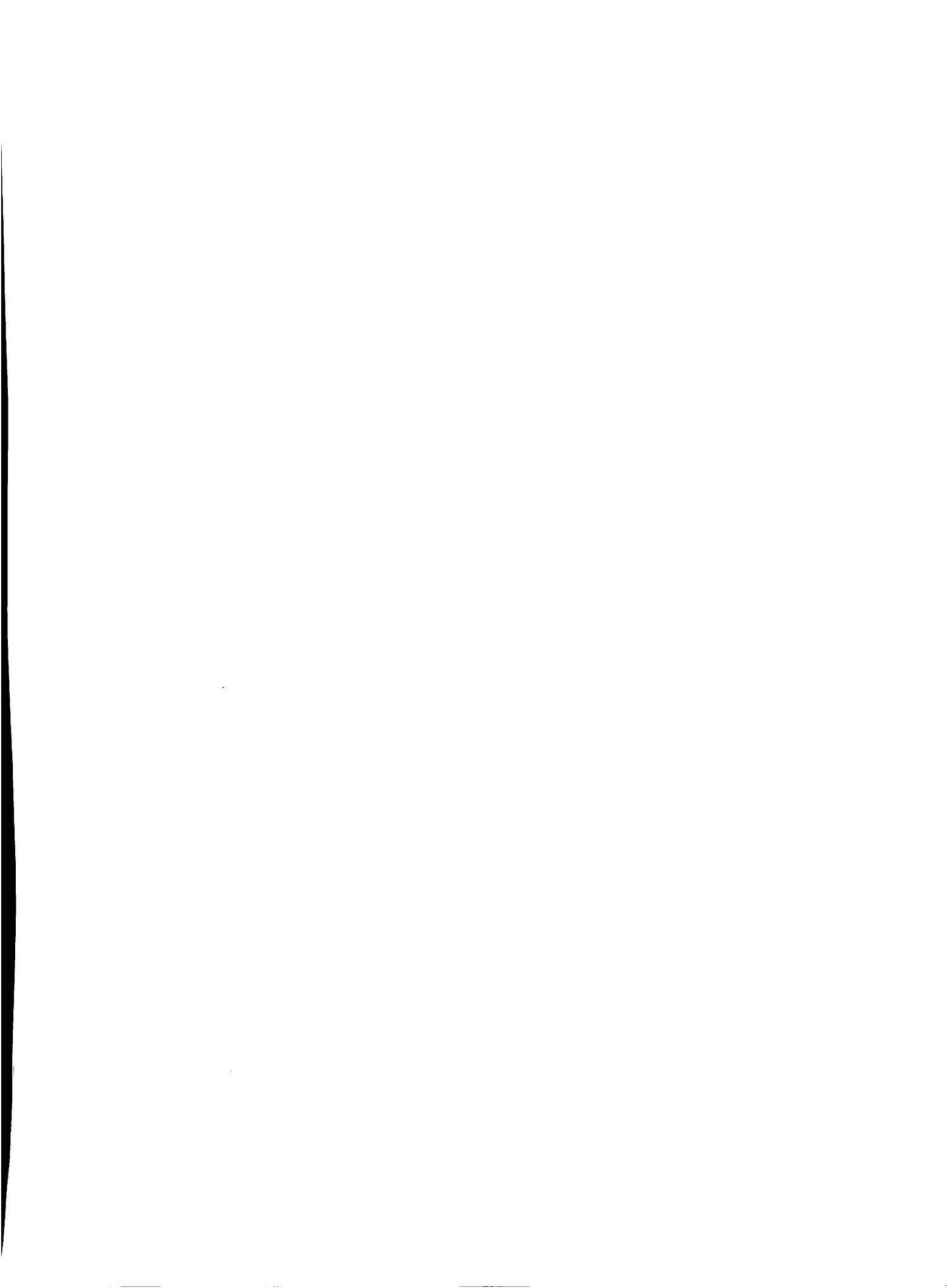
A.C.A.O.: *¿Desde un principio tuviste muy presente esto de trabajar encabalgado en literaturas de lenguas diferentes?*

J.S.: No, eso fue poco a poco. Llegué a Brasil en 1960, vine en barco, emigré todavía en una época en que uno se iba para siempre del puerto. Después estuve en Jerusalén, del 67 al 70, y en ese momento creo que estaba mucho mejor preparado para la literatura inglesa, para Shakespeare, que para la literatura hispanoamericana. Creo que cuando volví de Israel a Brasil empecé a tomar más en serio lo hispanoamericano. Un reencuentro feliz y para siempre con mis propias raíces. Pero fue algo gradual, de lo cual pienso que fue un acierto muy grande, pero fue muy circunstancial, no fue un caso de lucidez perfecta o de vocación innata.





RESEÑAS



MARÍA AMELIA BUSTOS FERNÁNDEZ (COMP.) *La literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la Frontera*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 1996.

El libro reúne seis ensayos que fueron escritos con motivo de un seminario realizado en la Facultad de Humanidades en 1995 y se abre con una "Presentación" de María A. Bustos Fernández, para anunciar que este libro ha nacido "como un imperativo por constatar una presencia y por desterrar un olvido". Este primer gesto de legitimidad, de presencia que reclama ser mirada y reconocida como parte de un país cuyos ojos "parecen mirar hacia otro lado", es el ánimo que unifica en su diversidad al libro.

En la "Introducción", la autora se preocupa por aclarar el criterio de selección de los textos que integran el corpus: se trata de poner en tensión -nos dice- un imaginario de la frontera y de la Patagonia, con un imaginario en la frontera. Pero, ¿cómo ve Bustos Fernández la resolución de esa tensión entre un imaginario de la Patagonia y un imaginario en la Patagonia? Apoyándose en un trabajo de Graciela Scheines, *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, 1993, advierte que hay todo un corpus textual que ha propiciado una geografía mitológica, inhabitable, con imágenes de la frontera -Paraíso, Barbarie, Vacío, Laberintos- donde no hay arraigo posible. Entre esta forma falsa (de mitos heredados, convencionales) y la ausencia de forma (de lo informe, la barbarie, el desorden) que subyace a estos mitos impuestos, surge un imaginario en la frontera que cuestiona una identidad heredada y sin destino que da forma a deseos y necesidades de sujetos reales, de carne y hueso, que apuestan a la construcción de un destino posible. Los textos escritos en la frontera diseñan una utopía que implica empezar por donde empiezan todas las utopías posibles: por rebelarse contra percepciones impuestas, abstractas y fáciles, y por postular un "compromiso vital con el entorno, una perspectiva dialéctica y no trágica de la historia". Perspectiva dialéctica que necesariamente requiere de diferencias, pluralidades, oposiciones, voces diversas para construir una literatura y una cultura del Sur.

La Primera Parte, "La arqueología de un Imaginario", título con resonancias foucaultianas, se abre con un trabajo de Irma Cuña, "Perpetua ausencia de una ciudad imaginaria". Esta ciudad imaginaria, la Ciudad de los Césares, puso en movimiento a muchos viajeros que durante tres siglos se desplazaron por una extensa geografía, desde el incario hasta Tierra del Fuego, incluyendo el sur chileno, para encontrar sólo desesperación y frustraciones. Y como lo ha mostrado muy bien la autora, ha terminado siendo un "núcleo de significantes simbólicos" productor de numerosas elaboraciones literarias, entre ellas, dos relatos folklóricos -narraciones míticas, en tanto que encierran una cosmogonía aborígen- en los que se centra la atención de Irma Cuña.

El análisis de estos relatos mapuches abre posibilidades de indagaciones en diferentes formas de textualización. Tejidos que nada tienen que ver con un aislamiento patagónico, sino con vasos comunicantes, con ríos profundos y venas abiertas que comunican al Sur patagónico con ese gran Sur latinoamericano, que todavía tenemos que conocer mejor para volverlo habitable.

Hacia este conocimiento se orienta también el trabajo de Alejandra Minelli "La literatura Patagónica y su relación con los relatos de la organización nacional". El interés de la autora es examinar la posibilidad de poner en contacto relatos de las primeras décadas de este siglo de la región patagónica

con relatos de la organización nacional de fines del siglo XIX, con la idea de ver más claramente cómo se articulan en una identidad colectiva rasgos nacionales y regionales.

Para esto Minelli se basa en postulaciones de Bronislaw Baczko sobre "los imaginarios sociales", representaciones que una comunidad elabora sobre sí misma para designar su identidad social, su pertenencia a un territorio, sus relaciones con otras comunidades. Se trata entonces de buscar el lenguaje, los modos de expresión que integran el imaginario social y permiten reconocerse en una identidad compartida. Y esta identidad según Minelli, se configura en diversas prácticas simbólicas, como la literatura que juega un papel fundamental.

A diferencia de los ensayos de Irma Cuña y Alejandra Minelli, elaborados a partir de huellas, marcas y registros de muy variada escritura, Alejandro Finzi prefiere hablar de "El teatro patagónico y el fin de siglo" a partir de ciertos postulados básicos y en el marco de una percepción muy particular. "No es posible hablar del teatro sino desde la pluralidad" -dice Alejandro Finzi-, de modo que no tendremos una definición de teatro que nos tranquilice y nos permita volver al mismo teatro más de una vez, porque el mismo teatro no existe; cada puesta en escena es única, cada obra inaugura el arte teatral: "Una teoría estética -dice Finzi- tiene aliento de perennidad, coliciona con la especificidad de cada puesta constituida por la materia única que le cabe al hecho teatral: la de ser fenómeno". Un fenómeno que en palabras de Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, 1936) preserva su *aura*, su condición de acontecimiento único e irrepetible, cuando lo compara con el cine desde el punto de vista del actor.

La Segunda parte del libro "Hacia un imaginario en la frontera", comienza con una contribución de Omar Aliverti: "Ficción relato e historia", un ensayo que reaviva el estado deliberativo en el que caen teóricos de la historia y teóricos de la literatura, cuando se proponen vincular el concepto de "ficción" con el de narración histórica. Precisamente esto se propone Aliverti, debatir la vinculación a partir de los aportes que se hacen desde tres campos disciplinarios: el de la semiótica literaria, con la obra de Walter Mignolo: *Teoría del texto e interpretación de textos*, el de la teoría de la historia, con Hyden White: *El contenido de la forma*, y desde ciertas líneas actuales de la hermenéutica filosófica sostenida por Rorty, Davidson y Cruz Rodríguez. Para facilitar la comprensión de estos aportes, Aliverti traza previamente un esquema ordenado de argumentos históricos y recientes que muestran la complejidad del problema.

El giro lingüístico reemplaza al giro epistemológico para exhibir el punto de vista que redefine mundo o realidad como articulación de intereses. Pero este sujeto representado en la narración no coincide con la noción de individuo, nos advierte el autor, porque el individuo necesita para ser reconocido como sujeto de otros sujetos. La identidad responde así al juego de la intersubjetividad y se despliega en el tiempo bajo dos relatos: la biografía y la historia social.

Otra contribución de Omar Aliverti es su lectura de un texto dramático inédito de Alejandro Finzi: *Bairoletto y Germinal*. La lectura de Aliverti se apoya en dos tópicos: el que le ofrece Barthes al asegurar que "la verdad, como los hechos, no se encuentra sino que se pone en escena", y el problema de la identidad del individuo que se reconoce como sujeto de la dimensión discursiva. Ambos tópicos serían los disparadores de la acción dramática en la obra de Finzi. El viaje al sur de los protagonistas nos lleva de una identidad perdida a la recuperación de un destino individual-colectivo. En el cauce

argumental se daría la historia de diversas tramas narrativas, historias de vida entrelazadas de relatos sobre la explosión inmigratoria, la tenencia de la tierra y los modos de explotación rural. En este cauce, el afán de recuperar una memoria perdida no es recuperar la historia propiamente dicha, sino crónicas que se desdibujan pero que soportan la temporalidad y la historia. Finzi, según Aliverti, ha llevado a escena un destino individual que es recuperado finalmente para dar sentido a un destino colectivo: "El existir es eso... quedar amarrado", dice Bailoretto en las primeras líneas.

El ensayo que sigue en esta segunda parte, "Un Imaginario en la Frontera. El Caso, *Todo eso oyes* de Luisa Peluffo", de María A. Bustos Fernández, plantea un proceso narrativo que podría ser llamado "construcción utópica": La autora sostiene esta interpretación a partir del último trabajo de F. Jameson, *The Seeds of time (Las semillas del tiempo)*, 1994, en donde se postula la existencia de una literatura socialista ajena al "realismo socialista" y en el marco de una cultura no consumista, de gente que ha vivido fuera de la economía de mercado y tiene un planteo de vida muy diferente al de los países del capitalismo moderno.

La autora va a caracterizar la novela de Luisa Peluffo como "narración utópica", despliegue de mundos posibles y sueños no realizados que transita entre la modernidad y la posmodernidad.

El último ensayo del libro, también de María A. Bustos Fernández, se ocupa de *Las estaciones de la sed*, poemario de Raúl Mansilla, autor citado en la "Presentación". La poesía de Mansilla es examinada a partir también de la propuesta de Jameson, propuesta que ofrece la alternativa de abordar textos desde una distopía, resignificación posmoderna de rasgos modernos, y que abre la posibilidad de repensar la propia cultura desde un concepto de literatura utópica. La utopía extrema de representar aquello que no podemos imaginar: la clausura ideológica.

Todo lo que la autora descubre en su recorrido por *Las Estaciones de la Sed* de Mansilla - debería decir, en el propio viaje utópico y poético de María A. Bustos Fernández- reitera el gesto inicial del libro: autoafirmación de un Sujeto en la Frontera, conciencia de un vivir valioso, pese a la carencia y los despojos, o quizás, a causa de los despojos y la carencia, de la sed que sólo la presencia del otro, de los Otros, puede calmar.

Me pregunto finalmente si estos seis ensayos que componen el libro, no son otras tantas "estaciones" que nacen de la necesidad de calmar nuestra sed en la Frontera.

Jorge Hidalgo
Universidad Nacional de Cuyo



RAÚL ARGEMÍ. *El Gordo, el Francés y el Ratón Pérez*, Buenos Aires, Catálogos, 1996.

Gran parte de la actividad literaria de este siglo se abocó a la insurgente tarea de cuestionar, revisar, desenfocar, replantear el vínculo entre los textos y la realidad. Desde las teorías a las prácticas, esta actitud se fue dando, según momentos y según autores, de maneras más o menos ostensibles. Mientras tanto, en medio de los debates y casi de espaldas a los mismos, fue creciendo un género que, sostenido por un público masivo, por los medios gráficos y por el cine, se dedicaba impunemente a narrar historias urbanas, duras, contemporáneas.

"La novela negra es el reflejo más fiel de la sociedad, y, tal vez, de todo el mundo moderno. Aquí la complejidad del enigma ya no es un problema abstracto, sino un reflejo de la densidad y de la ambigüedad de las relaciones sociales"¹. Entre quienes comparten esta cita de Robert Lœuit, se encuentra sin duda Raúl Argemí, autor de la novela que Corregidor ha publicado en los últimos meses de 1996. Escrita en la ciudad de Gral. Roca, bajo la forma indudable de novela negra, *El Gordo, el Francés y el Ratón Pérez* se presenta también como una reflexión acerca del poder.

Este doble perfil la vincula con una tradición ya probada en la historia del género en nuestro país y que fuera inaugurada por un escritor y periodista rionegrino: Rodolfo Walsh. Desde 1957, año en que publica *Operación masacre*, se abre en la literatura una brecha por donde entrarán a circular denuncias políticas y sociales, trabajadas con los procedimientos y recursos del policial negro. Temprano admirador de este género y de su antecesora, la clásica novela de enigma, Walsh había seleccionado, en 1953, *Diez cuentos policiales argentinos* (Hachette), primera antología de autores nacionales, y publicado, además, sus *Variaciones en rojo*.

Durante la década siguiente, con la renovación literaria generalizada que la caracteriza, este nuevo paradigma se fue constituyendo en objeto del mercado editorial oficial, del público lector y de la crítica. En un gesto que abarcaba literatura y política, la novela negra fue apadrinada por los jóvenes intelectuales del momento -Sebreli, Viñas y Piglia, entre otros.

En el caso de Argemí, si bien su biografía también aparece atravesada por el periodismo y por la militancia política desde la década del sesenta, la ficción se despega de la investigación periodística, en los anales de la historia reciente.

Antes que todo, novela negra. *El Gordo, el Francés y el Ratón Pérez* presenta la dosis necesaria de convención y ruptura, propia del pacto, especialmente inquieto, especialmente celoso, que el género mantiene con sus seguidores.

Uno de los personajes del título "cuenta el cuento", con el clásico ardid de acudir a una narración para mantenerse vivo. En "A modo de prólogo" anuncia su decisión de contar los hechos,

¹ LAFFORGUE, J. y RIVERA, J.: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Bs.As. Colihue. 1996. P. 260

hechos que parecen un desierto a conquistar. Y ubica al lector, sin preámbulos, en una escena que concentra el *thriller* y la lucha de clases, conjunción heredera de nuestros modos de construir la historia. En seguida un tercer comienzo revela que el escritor, ya aliviado, encuentra una ruta por donde hacer transitar su relato.

El Gordo... es un discurso enunciado desde una clandestinidad que acaba de ser descubierta. Para ampararse, el narrador siente la urgencia de cubrir el pasado con una narración destinada a *usted/ustedes* (¿a quiénes les puede escribir este asesino sin remordimientos?). La escritura en primera persona impone siempre un pacto de credibilidad, y en este caso la trama va construyendo una trampa a los lectores, ya que este narrador no es un mero cronista. Aunque insiste en escribir sólo por venganza, intenta implicarnos a través de permanentes reflexiones acerca de la sociedad, sus dueños, sus hijos y entenados, sus alianzas. Las posiciones ideológicas son presentadas por el diálogo, con el cruce de paradigmas que caracterizan este fin de siglo, y a su vez filtradas por la cínica mirada del narrador.

La historia está trabajada desde el juego entre los tres personajes del título. Hay un guiño soriano en la elección de los nombres y aún en la estructura del sintagma. La incorporación de un apellido famoso en el género policial, un Vásquez Montalbán degradado a comisario retirado y hombre de confianza del poderoso del pueblo, continúa el juego de las filiaciones, que no se limita por cierto a los exponentes del género en nuestro idioma.

Vale la pena reproducir algunas caracterizaciones del trío:

El Gordo:

- *No me joda, comisario, yo no soy un intelectual.*
- *No me digas. (...) ser un intelectual es algo incurable, como ser rengo de nacimiento.*

El Francés:

había conservado el idioma de origen, que hablaba con bastante fluidez, pero sólo cuando era necesario; la cara de turco del padre y un amor por la violencia que justificaba con un difuso anarquismo: un amontonamiento de dogmas y preceptos que autorizaban casi cualquier cosa.

El Ratón Pérez:

Se había comido todas las trompadas que no atajaba el referi: y ahí estaba, abollado y con cara de viejo al que le robaron la dentadura postiza, pegando cabezazos para librar de un nocaut que no terminaba nunca.

Raúl Argemí (n. La Plata, 1946) se ha referido a ésta, su primera obra publicada, como una novela acerca del poder. Periodista del diario *Río Negro* durante algo más de diez años, actualmente se encuentra dedicado casi exclusivamente a la actividad literaria, con una segunda novela en preparación. Nacido en el seno de "una especie en extinción, el proletariado ilustre de raigambre anarquista" fue construyendo su relación con la literatura a través de una biblioteca popular platense, Euforión, fuente de sus primeras lecturas. Más adelante participó como co-director del TA (Teatros Asociados) en su ciudad natal, al tiempo que ejercía una activa militancia política. Su desempeño como secretario de

RESEÑAS

redacción de la revista *Claves* (Bs. As.) y como corresponsal de *Le monde diplomatique - Cono Sur* - constituyen su entrada al periodismo.

Podemos pensar que el ritmo que caracteriza su narración es deudor de su actividad periodística y de su voraz lectura de los narradores estadounidenses. Y que la partida ética que juegan los personajes de su novela puede tener sus raíces en un pozo muy similar al que explicita el narrador: "la única certeza que me acompaña es que nada de lo humano me es ajeno".

Valeria Kelly
Universidad Nacional del Comahue



OMAR ALIVERTI Y LAURA SCARANO. *Entre-textos. Estudios de literatura española (Desde Cervantes a la poesía actual)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Entre-textos es un libro de tránsitos. En él unieron sus preocupaciones por la literatura española dos críticos y docentes de lugares distantes: Omar Aliverti, Profesor Titular de Teoría Literaria de la Universidad del Comahue, y Laura Scarano, Profesora Titular de Literatura Española de la UNMdP. Lo hicieron, además, abordando cronologías alejadas (Siglo de Oro, siglo XX) y géneros diversos (novela, diálogo, poesía). En este mapa tensado por tiempos, espacios y objetos de estudio diferentes es posible, sin embargo, recortar un gesto común, en el que los autores centran su mirada crítica: la meditación hacea en torno a la literatura.

Así, el capítulo que abre el libro, "La novela-diálogo de Miguel de Cervantes", escrito por Aliverti, relee *El coloquio de los perros* filtrándose por ese "movimiento quiasmático", principio alternativo" de la narración novelesca, se ponen en juego el problema de la autonomía (respecto de la novela en que se incluye, *El casamiento engañoso*), la cuestión de los géneros (novela y/o coloquio), el desajuste deliberado de voces, el recurso engañoso a la referencialidad. Esta exhibición ostentosa del artificio no hace sino "extrañificar", como dice Aliverti, "el acto de narrar ficciones", gesto a través del cual se adivina la modernidad cervantina.

El segundo capítulo, "La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes", escrito por Scarano, continúa la propuesta anterior. Aquí la autora focaliza el estudio del montaje autorreferencial "segundo", "copista", "narrador-personaje", la trama enunciativa se complejiza en un carnaval de voces y sentidos, resuelto armoniosamente en el emblema final de la "pluma", como "voz del arte autónoma" que unifica y sostiene este babélico edificio. Junto con el vaivén narrativo, los personajes se

vuelven también actores de la autorreferencia: narran, representan ficciones, y, finalmente, son conscientes ellos mismos de su condición ficcional. La novela así, como sostiene la autora, es un campo fractal, un juego de espejos desde el cual se refleja, una vez más, la innovación cervantina.

En "Verdad y ficción en el discurso historiográfico: un caso del siglo XVI", Omar Aliverti realiza una serie de planteos teóricos (muy actuales, por cierto), en torno al género del diálogo del siglo XVI y su naturaleza fronteriza entre la historia y la ficción. Parte para ello de los *Coloquios de la Verdad* de Pedro de Quiroga. Frente a otros estudiosos inmanentistas, Aliverti acude tanto a la hermenéutica de la recepción (Jauss) como a la pragmática (Schmidt), e incluso, vía Mignolo, a la noción foucaultiana de "formación discursiva", para zanjar la polémica historia/ficción de este caso en cuestión. En este sentido, concluye que, si bien el diálogo *Coloquios de la Verdad* se enmarca sobre procedimientos de tipo "literario", las "situaciones comunicativas institucionales" (Schmidt) de su tiempo, es decir, el campo interpretativo (receptor, lector, crítico), lo leen en su dimensión de texto "histórico", tal como lo prevé el diálogo mismo en su Epístola inicial.

El capítulo cuarto, "Sobre la lengua literaria y la lírica de España", también de Aliverti, es el primero de los tres últimos ensayos dedicados por entero a la poesía española. En estas páginas el autor pone el acento en la autoconciencia lingüística y literaria de la comunidad cultural y española, y revisa lúcidamente las reflexiones que los actores de la literatura aurisecular vertebran en torno a la lengua poética. Se detiene en la pugna, que considera una constante desde los precepticistas del XV hasta después de la Guerra Civil, entre "castellanistas" y "andalucistas", configuradores de dos "paradigmas conceptuales" encontrados frente al problema de la "normativización" lingüística y literaria en la península. Dichos paradigmas se van armando en parejas de opuestos que ponen al descubierto la vitalidad actual de la polémica: sencillez / ornamentación, claridad / oscuridad, tradición / invención, acercamiento / autonomía (esto último, respecto de la lengua hablada). Manrique y Mena inauguran el combate que continuarán Garcilaso y Herrera e, infaliblemente, Quevedo y Góngora en el siglo XVII, con proyecciones todavía inacabadas en el nuestro.

Los últimos dos capítulos, escritos por Laura Scarano, iluminan sobre el proceso de constitución de las poéticas de la posguerra tardía. El primero de ellos, "*El vuelo de la celebración* de Claudio Rodríguez: entre la desmitificación y la ilusión simbólica", pretende dar cuenta del posicionamiento complejo de la ideología poética de este autor del "medio siglo". En principio, examina en profundidad las claves de emergencia, borramiento y mutación de un sujeto textual, sin embargo, poderosamente omnipresente. Luego se detiene en la dialéctica autorreferencial del libro, que exhibe, en sus grietas, la puesta en crisis de los postulados modernos en torno al arte y la poesía. Por eso Scarano prefiere hablar de "ilusión" o "intención" "simbólicas", para mostrar, justamente, esta pulsión voluntaria del discurso de "decir", al modo "moderno", el mundo, con su lenguaje que comienza a adivinarse, a todas luces, falaz. Ante la fractura del signo, surge, como "salvación" final, el "canto", la palabra-en el tiempo de los hombres, "palabra motivada, emergente de un proyecto y expandida como gesto hacia <<otro>>" (91). De esta solución final -muy personal, por cierto, de Rodríguez- parecen privarse otros poetas, cuya producción revisa Scarano en "La retórica posmoderna del desencanto (poéticas españolas de las últimas décadas)". Este último capítulo del libro postula la emergencia, bajo diferentes figuraciones, de un discurso poético posmoderno, "signado [entre otros rasgos] por el escepticismo gnoseológico, la destrucción de la univocidad del signo y de la consistencia del sujeto escritural" (98). En los alcances de este imaginario la autora explica la escritura de Ángel González, su gesto antipoético y paródico, su

demolición de las instituciones lingüísticas, literarias y sociales, operaciones todas ellas que ponen también en crisis nuestros esquemas perceptuales como lectores, obligándonos a re (des) -leer los textos de modo heterodoxo. También cobran luz "posmoderna" los "jeroglíficos" de Carnero (en los que el lenguaje se revela como una tautología meramente lúdica porque no hay nada que decir) y la poesía intelectualista del tardío Celaya de los 70, cercana a la física cuántica y sus concepciones en torno a la "atomización" del ser. De otra manera, pero en el mismo sentido, opera el "culturalismo novísimo", hecho de textos espesos en cuya superficie estalla el mundo de la "cultura" (la literaria, la artística, la de masas) mediante un gesto manierista también tautológico, autocentrado y, por lo mismo, desencantado. Es finalmente el "silencio", el paradójico "silencio" de Valente, pero también el real de Carnero o de José Hierro, el que da cuenta, mucho más que metafóricamente, del sin sentido del oficio de escribir.

Quiasmos, espejos, autoconciencia. Del gesto crítico de la literatura sobre sí misma nos hablar, con rigor teórico y profundidad analítica, este libro. Y nos invita a seguir preguntándonos con él.

Marcela Romano
Universidad Nacional de Mar del Plata



NOÉ JITRIK. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

En lo que va de la presente década son pocos los trabajos de relevancia que han puesto su atención a la **novela histórica**. Recientemente, el libro de Seymour Menton que se titula *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993) se propone ofrecer una presentación del estado de la cuestión atendiendo a la emergencia de la producción narrativa latinoamericana de los últimos treinta años. De modo que "nueva" aquí supone un corte y éste lo representa un texto, *El reino de este mundo*, de A. Carpentier. A partir de este punto de inserción, intenta precisar los rasgos que distinguen la "nueva novela histórica" de su canon decimonónico. El tan desafortunado intento proviene de la adhesión a una definición que el autor atribuye a Anderson Imbert, que dice: "llamamos novelas históricas a las que cuentan una versión ocurrida en una época anterior a la del novelista" (sic). Estimo que pocos comentarios merece una publicación que promete más de lo que ofrece sobre un género -el novelesco-, ya en sí mismo controvertido, y al que se le suma el atributo de "histórico".

No es el caso del reciente trabajo sobre el tema que Noé Jitrik acaba de publicar bajo el título algo elusivo de *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*.

Quiero subrayar, inicialmente, el mérito de su oportunidad al margen de la ya conocida solidez del autor que se impone, en este caso, para dar una explicación coherente sobre aspectos importantes de un tipo de narración que interesa tanto a la teoría y crítica literaria como a historiadores.

Tres son los aspectos destacables sobre los que se centra la reflexión de Jitrik:

1º.- Sitúa el objeto en el marco de una teoría de la escritura novelesca a partir de la que construye una hipótesis explicativa que da cuenta de su génesis y desarrollo, es decir, la novela histórica es manifestación particular del proceso de constitución del género; de las operaciones de escritura específicas y de las pulsiones individuales y colectivas que se proyectan en la representación simbólica.

2º.- Describe el proceso de configuración de este subgénero novelesco atendiendo a dos perspectivas de análisis: por un lado, digamos diacrónicamente, da cuenta del momento de su surgimiento, esto es a fines del siglo XVIII; por el otro, da cuenta de las rupturas y desplazamientos que separan la novela histórica europea de la producida en Latinoamérica.

3º.- En tanto que práctica discursiva, la novela histórica puede ser interpretada como resultado de una operación de "entretelado" o entrecruzamiento de dos órdenes: a) el de la invención que se especificará como "ficción" y en relación al cual se construye un "referido" y b) el orden de los hechos en relación al cual el discurso histórico construye un "referente".

El diseño del libro distribuye el material conceptual en cuatro partes de desigual extensión:

La parte primera, "Un acontecimiento teórico de la noción de novela histórica", está dedicada a establecer alguna de las premisas epistemológicas e históricas a partir de las que se revisan conceptos como "verdad", "ficción" o "imaginario social". Es en este espacio en el que Jitrik transita por cuestiones polémicas sostenidas tanto en las investigaciones de filósofos del lenguaje como de la historia. Conjeturo que es ésta la razón que explica la demora del autor por delimitar semánticamente los términos fundantes a partir de los que se producirán tres acercamientos a la novela histórica como problema: 1. La novela histórica se distingue de cualquier novela que trabaja con materiales extraídos de la historia porque le es consustancial el intento de explicar la verdad histórica;

2. El concepto de "ficción" es un modo de la invención, no su equivalente; lo delimita como "un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética". Me interesa señalar al respecto que dicho concepto impresiona restrictivo en la medida que se abriría a la objeción de que no siempre la representación ficcional estuvo al servicio de una necesidad estética. Sin embargo la idea se vuelve productiva cuando se afirma que el modo de ficción que denuncia la aparición del género -novela histórica- coincide con el momento en que el discurso histórico comienza a ser interrogado como "aparato explicativo" (fines del siglo XVIII). Historia y ficción novelesca, en tanto que encuentro de prácticas discursivas diferentes, produce una "imagen", la novela histórica, cuya finalidad específica radica en el intento por espacializar el tiempo de los hechos referidos pero ocultando, a la vez, que esos mismos hechos ya han sido espacializados en el discurso histórico.

El concepto de "representación, como se sabe, ha permanecido en la reflexión teórica a lo largo de toda la historia del arte en Occidente: desde la *Poética* aristotélica, lugar común de las remisiones críticas y teóricas. Cada una a su modo ha intentado interpretar la relación de analogía sobre la que parece fundarse el concepto de "mimesis". En el siglo XX esta noción ha sido objeto de revaluaciones y devaluaciones que cubren un arco entre los puntos extremos de las teorías del reflejo hasta las antirrepresentacionales postestructuralistas o entre las diferentes perspectivas abiertas según el peso concedido a la "convención" (los diversos formalismos) o a la "referencialidad". En todos los casos se trata de dar respuesta a los problemas suscitados en torno a una semántica del texto.

Jitrik parece adscribir a este respecto a las tendencias teórico-críticas sobre la escritura literaria para las que la representación no es ya concebida como sostén del conocimiento sobre la realidad sino como exposición de "niveles de realidad" y el texto es redefinido como sumatoria de lo relatado o como representación de lo narrable. Desde este contexto, la referencia se reintroduce en tanto que efecto de la actividad del relatar en una "construcción" -imagen- que las convenciones o reglas del género determinan en cada momento histórico. Razón por la que la novela histórica aparece como manifestación de "un momento privilegiado de la historia de la representación" y "es un discurso que representa otros discursos, que, a la vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido".

Para concluir, cabe decir que el esfuerzo de Noé Jitrik sobre el tema se encadena con otros de sus trabajos teóricos que conocemos, siempre inquietantes y por demás estimulantes para avnazar en la investigación sobre los procesos de transformación de la narrativa actual.

Omar Efraín Aliverti
Universidad Nacional del Comahue





m-

e

e

DATOS



NOTICIA

SOBRE LOS PLÁSTICOS QUE ILUSTRAN ESTE VOLUMEN

Alicia Barbato

Licenciada en Artes Visuales egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Radicada en al zona desde 1981, es docente de la Escuela Provincial de Titeres del Neuquén.

Julio Bariani

Nació en la ciudad de La Plata, el 30 de julio de 1954. Es Diseñador en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata donde se desempeñó también como docente. Con su estudio, fue corresponsable de la imagen visual del Centenario de la ciudad de La Plata (1982-1983).

Desde 1984 constituye su estudio en General Roca, en donde se especializa en temas relacionados con la fruticultura y la vitivinicultura.

Actualmente es docente en la UNC. En 1986 realiza una investigación sobre la gráfica mapuche que origina la identificación visual de la Universidad Nacional del Comahue. También es de su autoría la imagen del 25 aniversario de la UNC. Ha participado en numerosas publicaciones extranjeras y nacionales, en exposiciones y concursos en los que obtuvo premios y menciones.

Elva Elissetche

Nació en la Provincia del Neuquén. Realizó estudios en el Instituto "Beato Angélico" de la

Ciudad de Buenos Aires. Ha sido becaria del Fondo Nacional de las Artes, en la Escuela Superior de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo.

Ha realizado en la Capital Federal cursos de perfeccionamiento con las artistas plásticas Aida Carballo y Vilma Villaverde. Desde 1974 ha recibido numerosos premios regionales y nacionales por su producción artística. Dibujante, pintora y ceramista, experimenta en la actualidad con materiales metálicos.

Gabriela Erázun

Nació en Ramos Mejia (Provincia de Buenos Aires), el 3 de abril de 1955. En el año 1974 egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" con el título de Maestra Nacional de Dibujo. En el año 1977 finalizó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", de la que egresó como Profesora Nacional de Pintura.

Reside desde 1978 en la ciudad de Cipolletti, Provincia de Río Negro. A partir de 1982 su producción artística ha sido seleccionada para ser expuesta en salones de la zona, de otras provincias, y de la Capital Federal.

Elena Lapuente

Nacida el 7 de abril de 1943, neuquina por adopción, cursó estudios en la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano, y luego fue discípula de la Maestra Aida Carballo en la disciplina del dibujo y el grabado.

Ha sido docente en distintos niveles de la educación en Neuquén, y actualmente se desempeña como Directora Municipal de Cultura de San Martín de los Andes.

Frida Pellegrini

Nació en General Roca, Río Negro, en 1970. Estudió Plástica en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires y en el Instituto Nacional Superior de Arte, General Roca. Desde 1994 trabaja en el Estudio Bariani de Diseño.

Ha realizado exposiciones individuales en Gral. Roca, Río Negro, y en Neuquén y exposiciones conjuntas en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, General Roca.

Rafael Joaquín Roca

Nació el 15 de diciembre de 1948. Se graduó como Profesor Nacional de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" en 1969. Obtuvo becas para estudiar escultura en España.

Ha obtenido varios premios regionales y nacionales en concursos de artes plásticas. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas de dibujos y esculturas en la Argentina y España.

Dentro de las varias esculturas en lugares públicos de las que es autor, puede mencionarse el Monumento a los Inmigrantes de General Roca, Río Negro (1996).

En la actualidad se desempeña como docente de Escultura IV en la Escuela Provincial de Bellas Artes del Neuquén.

Leticia Rubina

Nació en General Roca, Río Negro, en 1956. Egresó como Profesora Nacional de Pintura del Instituto Nacional Superior de Arte, General Roca, en 1989. Es docente de plástica desde 1976.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas desde 1989 en las ciudades de General Roca, Neuquén, Viedma y Villa Regina. Ha participado en salones y bienales.

Leonor Temi

Procedente de Chos Malal, lleva diez años dedicados a la pintura del paisaje neuquino. Sus cuadros son expuestos tanto por compradores locales (Hotel Provincial en San Martín de los Andes) como capitalinos (Embajada de México). En 1996 participó en la Bienal del Brasil. Actualmente, alienta la producción joven desde el Instituto Superior de Informática.

Alicia Valdez

Nació en Capital Federal y reside en la Provincia de Río Negro desde 1974. Parte de su obra figura en colecciones de Alemania, Francia e Israel y en la Library of Museum of Women de Washington. Desde hace nueve años es docente del INSA en Gral. Roca (Río Negro) y su producción artística se ha dado a conocer en numerosas exposiciones individuales y colectivas.

Ana Zitti

Desde 1966 vive en Neuquén. Además de pintura y grabado estudió escenografía, títeres y pantomima, mientras viajaba por América. En 1991 coordinó talleres, gestó la confección de máscaras y mascarones para festejos populares. Utiliza diversos materiales que alía en sus creaciones y participó en numerosas muestras colectivas e individuales.



CANJE

Publicaciones recibidas en canje

NJE

- Acta Literaria*. Departamento de Español, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, nro. 19, 1994.
- Acta Literaria*. Departamento de Español, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, nro. 20, 1995.
- Acta Literaria*. Departamento de Español, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, nro. 21, 1996.
- Alpha*. Universidad de Los Lagos, nro. 9, 1993.
- Alpha*. Universidad de Los Lagos, nro. 10, 1994.
- Anales cervantinos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dic. 1993.
- Anales cervantinos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo 32, 1994.
- Anales de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Santiago de Compostela, vol 18, nros. 1, 2, 3, 1993.
- Anales de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Santiago de Compostela, vol 19, nros. 1-2, 1994.
- Anales de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Santiago de Compostela, vol 20, nro. 3, 1995.
- Anales de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Santiago de Compostela, vol 21, nros. 1-2, 1996.
- Anuario de Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, nro. 31, 1993.
- Anuario de Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, (Vol 33), 1995.
- Anuario de Lingüística Hispánica*. Universidad de Valladolid, nro. 8, 1992.
- Anuario de Lingüística Hispánica*. Universidad de Valladolid, nro. 12, 1995.
- Auster, Revista del Centro de Estudios Latinos*. Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, nro. 1, 1996.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 467, 1993.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 469, 1994.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 470, 1994.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 471, 1995.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 472, 1995.
- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 473, 1995.

- Atenea, ciencia, arte y literatura*. Universidad de Concepción, Chile, nro. 475, 1997.
- Bibliografía Española 1992-93*. Música Impresa. Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, diciembre de 1995.
- Bibliografía Española 1993*. Publicaciones Periódicas. Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1993.
- Bibliografía Española 1994*. Publicaciones Periódicas. Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1994.
- Bibliografía Española 1994*. Monografías e Índices acumulativos. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1994.
- Bibliografía Española 1994*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, octubre, 1994.
- Bibliografía Española 1994*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, noviembre, 1994.
- Bibliografía Española 1994*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, diciembre, 1994.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías e Índices acumulativos. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1994.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, enero, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, junio, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, julio-agosto, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, septiembre, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, octubre, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, noviembre, 1995.
- Bibliografía Española 1995*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, diciembre, 1995.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, enero, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, febrero, 1996.

- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, marzo, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, abril, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, mayo, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, junio, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, julio-agosto de 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, octubre, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, noviembre, 1996.
- Bibliografía Española 1996*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1997.
- Bibliografía Española 1997*. Monografías e Índices acumulativos. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, 1996.
- Bibliografía Española 1997*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, enero de 1997.
- Bibliografía Española 1997*. Monografías e Índices acumulativos. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Febrero, marzo, abril, 1997.
- Bibliografía Española 1997*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, mayo, 1997.
- Bibliografía Española 1997*. Monografías. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Madrid, junio, 1997.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Nros. 223-224, 1992.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Nros. 227-228, 1995.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Nros. 229-230, tomo LVIII, julio-diciembre, 1993.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Nros. 231-232, tomo LIX, enero-junio, 1994.
- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 200, julio-septiembre, 1995.
- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 201, octubre-diciembre, 1995.
- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 202, enero-marzo, 1996.

- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 203, abril-junio, 1996.
- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 204, julio-septiembre, 1996.
- Casa de las Américas*. Órgano de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Nro. 207, abril-junio, 1997.
- Cayey*. Universidad de Puerto Rico, Nros. 73, 74, 1993
- Celestinesca*. Michigan State University, vol. 17, nro. 2, 1993.
- Celestinesca*. Michigan State University, vol. 18, nros. 1, 2, 1994.
- Celestinesca*. Michigan State University, vol. 19, nros. 1, 2, 1995.
- Celestinesca*. Michigan State University, vol. 20, nros. 1, 2, 1996.
- Cuadernos*. Del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Cultura, Buenos Aires. Nro. 14, 1992-1993.
- Cuadernos*. Del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Cultura, Buenos Aires. Nro. 15, 1994.
- Cuadernos Americanos*. Universidad Autónoma de México. Nro. 42, 1993.
- Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Nro. 11, junio, 1971.
- Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Nro. 25, 1992-1993.
- Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Nro. 26, 1994-1995.
- Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Nros. 26, 1996 y 27, 1997.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, nros. 528, 529, 530, 531, 533, 534, 1994.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, nros. 535, 537, 539, 541, 542, 1995.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, nros. 549, 550, 1996.
- Cuadernos Hispanoamericanos*. Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, nros. 563, 566, 1997.
- Cuadernos de Literatura*. Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco. Nro. 6, 1995.
- De Sur a Norte, Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos*. Centro Regional de Estudios sobre Estados Unidos, Universidad de Palermo, Argentina. Vol. 1, nro. 0, septiembre, 1995.
- Estudios/Investigaciones*. Universidad Nacional de La Plata, nro. 15, 1993.

- Estudios/Investigaciones*. Universidad Nacional de La Plata, nros. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 1994.
- Estudios/Investigaciones*. Universidad Nacional de La Plata, nros. 22, 23, 25, 26, 1995.
- Estudios/Investigaciones*. Universidad Nacional de La Plata, nros. 27, 29, 30, 1996.
- Estudios Románicos*. Universidad de Murcia, Cátedra de Filología Románica, Volumen 8-4, 1993-1995.
- Estudios Románicos*. Universidad de Murcia, Cátedra de Filología Románica, Volumen 8-9, 1993-1995.
- Exégesis*. Universidad de Puerto Rico, nros. 16, 17, 18, 19, 20, 1994.
- Exégesis*. Universidad de Puerto Rico, nros. 21, 22, 23, 24, 1995.
- Exégesis*. Universidad de Puerto Rico, nro. 25, 1996.
- Exégesis*. Universidad de Puerto Rico, nro. 29, 1996.
- Filología*. Nros. 1 y 2, 1993.
- Glosario Político Argentino*. Dipartimento Di Iberistica, Università Degli Studi Di Venezia, 1995.
- Hispanio Journal*. Nros. 1 y 2, 1996.
- Hombre y Desierto*. Nros. 6, 7, 1992-1993.
- Inti, Revista de Literatura Hispánica*. Providence College, Rhode Island, nros. 34-35, 1992.
- Inti, Revista de Literatura Hispánica*. Providence College, Rhode Island, nro. 39, 1994.
- Inti, Revista de Literatura Hispánica*. Providence College, Rhode Island, nros. 40-41, 1994-1995.
- Inti, Revista de Literatura Hispánica*. Providence College, Rhode Island, nros. 42, 1995.
- Inti, Revista de Literatura Hispánica*. Providence College, Rhode Island, nros. 43-44, 1996.
- Latin American Research Review*. University of New Mexico, nros. 2, 3 1994.
- Latin American Research Review*. University of New Mexico, nros. 1, 2, 3 1995.
- Latin American Research Review*. University of New Mexico, nros. 1, 2, 1996.
- Lenguas Modernas*. Nro. 20. 1993.
- Lenguas Modernas*. Nro. 21. 1994.
- Lenguas Modernas*. Nro. 22. 1995.
- Lenguas Modernas*. Nro. 23. 1996.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 55, vol. 22, septiembre-octubre, 1992.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 56, vol. 22, noviembre-diciembre, 1992.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 57, vol. 23, enero-febrero, 1993.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 58, vol. 23, marzo-abril, 1993.

- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 59, vol. 23, mayo-junio, 1993.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 61, vol. 23, noviembre-diciembre, 1993.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 62, vol. 24, enero-marzo, 1994.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 67, mayo-junio, 1995.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 68, vol. 25, julio-septiembre, 1995.
- Letras de Deusto, Indices (1971-1995)*. Universidad de Deusto, nro. 69, Vol. 25, octubre-diciembre, 1995.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 70, 1996.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 72, Vol. 26, julio-septiembre, 1996.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 73 (vol. 26), octubre-diciembre 1996.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nros. 74, 75 (vol. 27), marzo 1997.
- Letras de Deusto*. Universidad de Deusto, nro. 75 (vol. 27), abril-junio 1997.
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. nro. 19, 1992.
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. nro. 20, 1993.
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. nro. 21, 1993.
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. nro. 22-23, 1994.
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. Nros. 26, 1996
- Lingua e Letteratura*. Istituto Universitario Di Lingue Moderne, Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere, Milano. Nros. 27-28, 1997.
- Lingüística y Literatura*. Departamento de Lingüística y Literatura, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Año 15, nro. 25, enero-junio, 1994.
- Lingüística Española Actual*. Nros. 1 y 2, 1996.
- Nueva Revista de Filología Hispánica*. El Colegio de México, nros. 1, 2, 1993.
- Nueva Revista de Filología Hispánica*. El Colegio de México, nros. 1, 2, 1994.
- Nueva Revista de Filología Hispánica*. El Colegio de México, nros. 1, 2, 1995.
- Nueva Revista de Filología Hispánica*. El Colegio de México, nros. 1, 2, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nros. 131, 132, 133, 1994.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nros. 135, 136, 137, 138, 1995.

- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 141, enero-febrero, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 142, marzo-abril, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 144, julio-agosto, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 145, septiembre-octubre, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 146, noviembre-diciembre, 1996.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 147, enero-febrero, 1997.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 148, marzo-abril, 1997.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 149, mayo-junio, 1997.
- Nueva Sociedad*. Venezuela, nro. 150, julio-agosto, 1997.
- Palabra y Persona*. Centro Argentino P.E.N., Club Internacional, Año 1, nro. 1, mayo de 1997.
- Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos Da Linguagem-UNICAMP. Nro. 6, junio, 1986.
- Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile, nro. 35, 1993.
- Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile, nros. 44, 45, 1994.
- Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile, nros. 46, 47, 1995.
- Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile, nro. 48, 1996.
- Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Nros. 1, 2, 1991.
- Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Nro. 1, 1992.
- Revista de Estudios Hispánicos*. Revista Anual del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís", Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, Nro. 13, Año 1993.
- Revista de Estudios Hispánicos*. Revista Anual del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís", Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, Nro. 14, Año 1994.
- Revista de Estudios Hispánicos*. Revista Anual del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís", Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, Nro. 15, Año 1995.
- Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh, nro. 166-167, 1994.
- Revista Interamericana de Bibliografía*. OEA, nro. 4, 1993.
- Revista Interamericana de Bibliografía*. OEA, nros. 1, 2, 1994.
- Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, nro. 2, 1993.
- Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, nro. 2, 1994.
- Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, nro. 1, 1995.
- Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, nro. 2 (enero-junio), 1996.
- Revista de Letras*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, nro. 3, 1994.

- Revista de Letras*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, nro. 4.
- Revista Lenguaje*. Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas, Universidad del Valle Colombia. Nro. 22, agosto, 1995.
- Revista de Literaturas Modernas*. Nro. 26, 1993.
- Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Universidad de Concepción, t. 29, 1992.
- Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Universidad de Concepción, 1993.
- Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Universidad de Concepción, 1994.
- Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Universidad de Concepción, t. 33, 1995.
- Revista de Literatura*. CISC, Instituto de Filología, nro. 110, 1993.
- Revista de Literatura*. CISC, Instituto de Filología, nros. 111, 112 1994.
- Revista de Literatura*. CISC, Instituto de Filología, nros. 113, 114, 1995.
- Revista de Literatura*. CISC, Instituto de Filología, nro. 115, 1996.
- Revista de Literatura*. CISC, Instituto de Filología, nro. 117, 1997.
- Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén, Filología*. Universidad de Jaén, España, Vols Tomo 1, 1995-1996.
- Synthesis*. Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1995.
- The Southern Communication Journal*. University of Florida, nros. 3, 4, 1994.
- The Southern Communication Journal*. University of Florida, nros. 1, 2, 3, 4, 1995.
- Travesía*. Universidad Federal de Santa Catarina, nro. 25, 1992.
- Travesía*. Universidad Federal de Santa Catarina, nros. 26, 27, 1993.
- Travesía*. Universidad Federal de Santa Catarina, nro. 28, 1994.
- Travesía*. Universidad Federal de Santa Catarina, nros. 29, 30, 1995.
- Voz y Escritura, Revista de Estudios Literarios*. Universidad de Los Andes, Facultad de Human y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Mérida, Vene Nros. 4-5, vol. 2, 1993-1994.

Revista de Lengua y Literatura: Hoja de estilo

Normas para la presentación de originales

Extensión normal

Para artículos, como máximo unas 3.000 palabras (aprox. 10 páginas tamaño carta, interlineado sencillo); para reseñas de libros, hasta 1.000 palabras (aprox. 2 páginas carta, interlineado sencillo).

Identificación

El nombre del autor y su radicación institucional se hacen constar en la primera página, bajo el título del trabajo. En el caso de reseñas, consignar la ficha bibliográfica completa al principio de las mismas, y los datos de identificación del autor al final.

Entrega

Se entregará el trabajo en un disquette (3,5"), en MS-Word, o compatible, cualquier versión hasta el 6, y un ejemplar impreso.

Composición

Tipo de letra preferido: Times New Roman, o uno igualmente legible, en cuerpo 11.

Espacio entre líneas: sencillo.

Rellenado: sí (es decir, justificado).

Páginas: Carta (21,59 cm. x 27,94 cm.)

Notas

A pie de página.

Subrayado

No utilice subrayado en el texto, sino la letra bastardilla (cursiva). Use el subrayado únicamente si su impresora no tiene la posibilidad de componer en bastardilla ("italics").

Citas

a) Cuando estén en lenguas extranjeras, agregar (en nota o a continuación) una traducción al español.

b) La citas van entre comillas dobles ("...").

c) Reservar las comillas simples ('...') para "cita dentro de la cita" o para especificar el significado de un vocablo.

d) Cita de 4 o más líneas: en bloque (o sea, sangradas), a un espacio, sin comillas, dejando el doble de espaciado antes y después del bloque.

e) Dentro de la cita las elipsis (lo que se elimina) va indicado con puntos suspensivos entre corchetes, así: [...]; no es preciso hacer lo

Normas

mismo ni al principio ni al final de la cita, pues ésta siempre tiene carácter fragmentario.

Párrafos

Deje un sangrado de 3 (preferiblemente) o de 5 espacios al comienzo de cada párrafo. No deje sangrado en el primer párrafo del artículo.

Referencias y Bibliografía

Las referencias a fuentes de citas y similares no se harán en las notas, sino de acuerdo con el ejemplo siguiente: "la pragmática, hasta ahora ha trabajado fundamentalmente con materiales fabricados, por el lingüista, con oraciones aisladas de todo contexto" (Reyes 1990:35).

Los datos entre paréntesis remiten a la "Bibliografía" (o mejor, "Obras citadas") que cierra el artículo. Esta sección se confeccionará como se indica a continuación:

Reyes, Graciela (1990). *La pragmática lingüística: El estudio del uso del lenguaje*. Madrid : Montesinos.

Los títulos de libros y revistas van en bastardilla; los títulos de artículos, entre comillas. Ejemplos:

Pratt, Mary Louise (1977). *Toward a speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-Londres : Indiana University Press.

Pratt, Mary Louise (1986). "Ideology and Speech Act Theory", *Poetics Today* 7, 1: 59-72.

En los títulos, tanto de libros como de artículos, se respetan las convenciones de la lengua respectiva en cuanto al uso de mayúsculas y minúsculas. Por ejemplo, en español sólo llevan mayúscula la primera palabra y todo sustantivo propio; pero las reglas son distintas para el inglés, el francés y el alemán.

