REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

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 Neuquen, República Argentina, Tel: (099) 25014
ISSN 0327-1951
Impresión: Depto. Impresiones y Publicaciones U.N.C.

REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

Año 7 | Nº 13-14 | Noviembre 1993

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
1972

DEPARTAMENTO DE LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES

A principios de este año hicimos una convocatoria a amigos y colegas: luego de seis años de esfuerzos continuados, nuestra revista, una publicación institucional en una de las Universidades más australes del mundo, que había contado con aportes de importancia, corría el riesgo de desaparecer por falta de contribuciones.

La respuesta ha sido tan generosa que los artículos enviados de todas partes del mundo excedieron las dimensiones de un número: por primera vez tenemos dos volúmenes en la mano.

La tarea a la que nos vimos obligados, gustosamente obligados, muchas veces nos superó, pero finalmente logramos salir. Hubo que someter todos los trabajos al comité de lectura, que cuenta con numerosas cargas académicas y que realiza este trabajo por buena voluntad; hubo que tipear, ya que si bien solicitamos los trabajos en diskettes, no pudimos renunciar a valiosos aportes por no cumplir este requisito. Esta circunstancia determinó que algunos trabajos no entrasen en este número; irán saliendo en los posteriores. Vaya nuestro pedido de disculpas para aquellos autores de los que aún no han salido.

Por todas estas razones deseamos expresar nuestro profundo agradecimiento a todos los que han contribuido a la continuidad de nuestra modesta publicación: los que enviaron sus trabajos, la gente del Departamento de Letras de la UNC, las autoridades que no se negaron a ninguno de nuestros requerimientos , el Administrador, Prof. Gerardo Basso, que atendió todas nuestras solicitudes. Vaya a todos ellos y a aquellos que no llegamos a nombrar para evitar prolijidad, nuestro reconocimiento.

Pedimos disculpas por los errores: todos nos son imputables y corresponden a la falta de tiempo y no a ausencia de dedicación.

Tanto apoyo nos compromete a mejorar; esperamos poder responder al voto de fe que nos brindó la solidaridad de todos ustedes.

Revista de Lengua y Literatura

NOMBRE PROPIO, EPITETO Y ANTONOMASIA EN DOS TEXTOS LATINOS*

María Isabel López Olano
Universidad Nacional del Comahue

La observación de la práctica reiterada por la poesía latina de seminar sus textos con nombres propios, orientó a J. Marouzeau[1] no sólo a determinar e peculiar valor estilístico de este sintagma nominal sino también a adelantar observaciones que profundizaría más tarde la semática. Necesariamente recordamos también en este trabajo la obra de M. Parry, *L'épithète traditionelle dans Homére*,[2] texto ineludible en el campo de la filología clásica, que hemos tenido en cuenta para considerar el contructo `nombre propio más epíteto' como fórmula integrada. Consecuentemente, como el estudio de la fórmula as constituida implica el análisis de un determinado tipo de términos referenciales en contexto, nos hemos ocupado

* Este trabajo fue presentado en el *XII Simposio nacional de estudios clásicos*, organizado por la Universidad Nacional de Córdoba. No se editarán actas de este Simposio.

1 " L' Exploitation du Nom Prope à Titre de procedé poetique" en *Anales de Filologia Clasica*, Buenos Aires 6, 1953-1954; *Quelques aspects de la formation du latin litteraire*, Paris, Klincksieck, 1949; *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

2 Paris, Les Belles Lettres, 1929.

igualmente de la antonomasia en términos de los cambios de sentido relevantes que produce la sustitución del nombre en una secuencia determinada o en una determinada unidad estructural. Teniendo en cuenta estos componentes, como objetos específicos en los cuales se centra nuestro interés, hemos intentado una relectura de textos a partir de la siguiente proposición: `La fórmula NP + epit. en el corpus seleccionado[3] ocupa un lugar privilegiado en la produción de significado a nivel discursivo.'

En la consideración de los textos desde este muy acotado lugar de análisis, como hipótesis de trabajo, repensamos entre otros el concepto de `tradición clásica' o `tradición gracolatina'. De modo muy esquemático, con fines metodológicos, consideramos la función que en ella tiene el mito o más bien `lo mitológico', estableciendo, entonces, la distinción entre discursos que son en sí relatos míticos y discursos que hacen uso / mención de un determinado mito, lo que implica hablar de dos fénomenos discursivos distintos. Decimos que los discursos poéticos que pertenecen a esta tradición, ya sean de uno u otro tipo, se han generado a partir de un número finito de nombres propios y un número también finito de predicaciones en las que figuran esos nombres propios, de las cuales un subconjunto resulta el dominio de los epítetos como modo de predicación condensada. Con esto intentamos establecer que, al menos en un principio, para cada nombre propio (mítico) había también un número limitado de predicados posibles. Estos discursos quedan fijados en textos, configurados según determinados principios atinentes a las distintas modalidades poéticas, que en un primer momento al menos parecen responder a reglas de composición muy estrictas para cada uno de ellos: formas métricas específicas, diferencias dialectales, léxico, niveles de lengua, estructura de composición, extensión, tono, temas, etc. En fin, lo que en términos de la poética vigente estaba pautado por el concepto o idea de lo `aptum', entendido como lo propio, correcto , adecuado para cada género.[4]

Ahora bien, nombres propios y predicados componen `oraciones generales múltiples, unidas por signos de conjunción tácitos'[5] y constituyen lo que se ha denominado comúnmente `el acervo común'.A partir de ellas se abstrae "la red" de los tópicos poéticos de la tradición clásica. Como sabemos, el poeta recibía sus argumentos de la configuración mítica heredada y esto condicionaba hasta cierto punto su quehacer discursivo. De algún modo no controlable, trabajaba con lo ya dado

---

3 Para la presente ponencia el corpus original ha sido reducido a *De rerum natura, y Catulli, Carmen 64.*

4 Tomemos el NP ENEAS. Indudablemente Virgilio tenía un marco bastante amplio de predicados posibles, pero sin duda existen algunas posiciones argumentales que no podía ocupar ese nombre, que a lo largo de toda la obra tiene un epíteto casi fijo al modo de los homéricos: PIVS. No podía ocupar, por ejemplo, posiciones como las que platean oraciones tales que afirmen que Eneas dejó olvidado a Anquises en Troya. Esto es así por múltiples razones. Entre ellas las que hemos creído más importantes son: 1) Vírgilio recibe un héroe semiesbozado por la tradición homérica, por los testimonios arqueológicos y por leyendas muy difundidas en el suelo de Italia: y 2) si hubiese formulado este tipo de predicaciones, mediatizado por el pacto discursivo, se hubiese entendido que Virgilio se trasladaba del terreno de la épica al de la comedia, discurso en el que este tipo de de cosas es bastante frecuente.

5 Neil Wilson, "Substancias sin sustratos" en *The Revien Of Metaphysics*, 12, 1959, p. 521.

para producir algo nuevo. El modo en que organizaba su material, lo que seleccionaba de un determinado ciclo, la recomposición del material, los cortes, las omisiones y las adiciones, el juego de la intertextualidad, en definitiva, la dinámica de texto y macrotexto producía un texto nuevo en el que el discurso se organizaba y actualizaba cada vez de modo único, no repetible, distinto. Resultan significativas, por lo tanto,la mención como la no-mención cuando se actualiza una determinada referencia mítica. En tal sentido, las fórmulas funcionan como operadores de variantes de significado. Concebida de este modo la tradición, como discurso poético generador de otros discursos y de textos poéticos, entre emisor y receptor se establecía un pacto mediatizado por determinadas convenciones propias de cada modalidad discursiva y por el texto individual. Nombres propios y predicados se organizan en textos que serán considerados, de conformidad con sus propiedades distintivas, épicos, líricos, dramáticos. El poeta suponía en el receptor de su escritura una competencia peculiar, un conocimiento especial de lo que era posible esperar de un tipo discursivo determinado. Pero también sabemos que parte de esa competencia estaba constituida por el conocimiento previo del mito involucrado. Se conocían personajes, acciones, tiempo-espacio y situaciones y se conocían los textos anteriores. La mera aparición de un nombre en el texto implicaba la ubicación inmediata en determinado lugar del mito. En consencuencia, cada uno de los actores en este proceso desempeñaba un rol acotado por estas condiciones de la producción-recepción.

Por otra parte, cuando se piensa en una tradición literaria, se piensa en una perspectiva histórica, dicrónica. La épica romana, por ejemplo -también lo sabemos- a pesar de las apariencias, a veces intencionales, no es similar a la épica helenística, ni a los poemas homéricos, si bien en muchos aspectos es heredera de ambos. Esos tres momentos (Homero, los alejandrinos y Roma) involucran situaciones de enunciación absolutamente distintas, lo cual significa no sólo, como es obvio, actos discursivos muy distintos, sino también, lo que quizás resulte menos obvio, pactos discursivos muy distintos, diferencias que necesariamente van a condicionar la producción y la recepción de cada una de las obras. En el caso de los poetas latinos que se ubican en el momento terminal de la tradición, la memoria de los textos anteriores, que -como dijimos es un aspecto de la competencia del receptor- resultaba especialmente productiva. Así en la mención que en *De Rervm Natvra* hace Lucrecio del sacrificio de Ifigenia (I, 80-

103), el recuerdo del lector, muy problamente, superpusiese a la lectura del texto de Lucrecio, el recuerdo de textos anteriores: Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides, de modo tal que esa referencia se tornaba compleja por una condensación de significados textuales y extratextuales. También aquí juegan su rol de índices los nombres propios y los predicados.

En términos generales, el punto de partida del análisis del nombre propio resulta ser la constatación de que se trata de términos que tienen la particularidad de poseer una referencia única, reenvían a una entidad particular, concebida como un individuo singular.[6] En principio una primera aproximación opone dos concepciones tradicionales: aquellas teorías según las cuales el nombre propio no tiene connotación sino que es puramente denotativo (Stuart Mill) o aquellas más radicales aún que lo conciben como una etiqueta vacía cuya significación íntegra se agota en su realidad fónica (Gardiner, 1954); y teorías claramente contrarias que, como la de Jerspersen, afirman que los nombres son las expresiones más significativas y connotativas por ser las más individuales.

Teniendo en cuenta que son los nombres míticos los que específicamente nos han interesado como objeto de estudio, hemos postulado para ellos una concepción intermedia entre los dos conjuntos de teorías antagónicas. En el marco general de la tradición clásica, los nombres propios no resultan al lector etiquetas vacías. Más bien lo que el poeta recibía de sus predecesores era un repertorio de formas cargadas de connotaciones potenciales. Se trataba de nombres que tenían su historia en una tradición literaria que los reiteraba sin que se agotasen a lo largo de siglos sus posibilidades productivas. Dentro de esta perpectiva histórica, pueden ser concebidos como los ítemes léxicos de un diccionario que sólo definen su sentido concreto en la medida de su aparición sintagmática en el texto. Su referencialidad no había quedado codificada de una vez para siempre a partir de los textos iniciales, sino que se modificaba y ampliaba cada vez en un nuevo texto.

Como el sentido de un nombre propio -de conformidad con la formulación de Neil Wilson- es una función de las oraciones que lo contienen, hemos considerado que en el corpus analizado se generan en torno de los nombres oraciones generales múltiples cuyos constituyentes son matrices asertadas atómicas (oraciones aisladas), unidas por signos de conjunción tácitos, oración que cambia y crece en el transcurrir de la lectura. Estas oraciones generan la referencialidad atribuida al nombre por un poeta determinado. Como ejemplo evidente puede considerarse el canto de las Parcas en *Catulli 64*, desde el verso 337 al 370 como una oración de esta naturaleza que define el sentido del nombre `Achilles' en ese texto. Cada autor que utiliza un nombre mítico le otorga, en consecuencia, un sentido nuevo y, en ocasiones, como lo hemos comprobado en el caso citado radicalmente diferente. En efecto, si bien la posibilidad de los lugares argumentales que pueden ocupar los nombres no es ilimitada en el marco de una misma tradición, resulta, sin embargo, lo suficientemente amplia como para que de los enunciados atestiguados en textos anteriores se recuperen sólo algunos en contextos diferentes, pero también se produzcan otros nuevos. Hemos cons-

[6] Marouzeau, por su parte, ha observado en tal sentido su valor envocador y simbólico.

tatado en nuestra lectura de Lucrecio y del *Carmen 64* que los nombres incluidos son índices demarcadores de la intención y actitud del poeta no sólo ante la tradición literaria en que estos textos necesariamente se inscriben sino también ante presupuestos discursivos previamente establecidos: pensamos, por ejemplo, en la función paradigmática del mito como tal.

Sin embargo, precisamente realizan esta función en la medida en que el nombre funciona como designador rígido, esto es, como en un término que asegura la continuidad de la referencia al individuo a través de todas las modificaciones especiales, temporales y personales del individuo designado y no és reductible a un conjunto cualquiera de oraciones generales que caractericen su referencialidad. Estas oraciones pueden no ser utilizadas de modo invariante para un mismo individuo, dado que éste puede cambiar de modo tal que las propiedades que servían para definirlo en un contexto dado no se le apliquen más en otro, mientras que el nombre propio, no importa cuáles sean las modificaciones sufridas por un personaje en un texto o en una serie de textos, permanece funcionando como indicador de una singularidad. En tal sentido se puede concebir la noción de designador rígido según dos acepciones diferentes: como designador rígido deíctico el nombre propio mantiene la invariancia de la referencia al personaje a través de todas las modificaciones que en los textos se hayan admitido: funcionan como operador deíctico de ubicación puntual de un locus mitológico. Por otra parte, también son interpretados como formas que aseguran una continuidad entre los diversos mundos posibles, indentificados con la más diversas concepciones poéticas.

Finalmente, hemos intentado distinguir estrategias de producción, de recepción y de comprensión del nombre propio en un mismo texto. Este tratamiento, que en alguna medida intentó recuperar la dinámica del discurso subyacente, dio como resultado un análisis del corpus en el se tuvieron en cuenta distintos niveles de aparición según los roles de los enunciadores, las diversas situaciones de enunciación, las formas posibles de recepción y compresión de las referencialidades involucradas. En el entramado de la textualidad los nombres constituyen anclajes a modo de balizas que demarcan una organización simbólica determinada. Así, si distinguimos en la lengua un campo deíctico y un campo de la representación, hemos constatado que, efectivamente, en los textos poéticos analizados, los nombres funcionan delimitando un tercer campo de intersección entre los dos primeros. Se trata de un sintagma nominal pero su funcionamiento morfosintáctico, semántico y pragmático lo aproximan a los deícticos ya que actualizan el plano de la representación operando como índices de una singularidad irrepetible.

En relación al epíteto, entre las definiciones consideradas, encontramos la insistencia en dos rasgos que son presentados como definitorios. En el plano sintáctico se los describe como yuxtapuestos al nombre. A su vez una perspectiva semántico-pragmática les asigna un valor puramente ornamental: en términos de Cohen[7] se trata de un determinate vacuo. Sobre este segundo rasgo distintivo, enfatizado también entre otros por Lausaberg[8] -quien se apoya para el caso en citas de Quintiliano- parece necesario aclarar que

[7] Cohen, Jean, *Structure Du Langage Poetique*, Paris, Flammarion, 1960.

[8] *Manual de Retorica Literaria*, Madrid, Gredos, I-III, 1980, parr. 676 y 99.

cuando se considera esta propiedad como efectivamente definitoria, se piensa en términos generales en la relación del SN con el SAdj., sin tener en cuenta que el epíteto puede realizarse también mediante el SN.[9]

En nuestra perspectiva el interés fundamental reside en su funcionamiento textual como forma significnate de carácter -podríamos decir casí metafóricamente- remático, sea que lo consideremos como una predicación condensada con valor descriptivo en la esfera de la representación, sea que lo consideremos como índice de la actitud empatética o simpatética de un determinado enunciador en la esfera del discurso. En tal sentido, comprobamos su ocurrencia en planos discursivos diferenciados en una primera clasificación: referidos o indirectos / directos o formulados por el sujeto de enunciación o por diferentes enunciadores. Así en la lectura del *Carmen 64*, en una serie relativamente breve de versos figuran dos epítetos antitéticos referidos a Minos. De hecho leemos en el v.75 una antonomasia erudita que sutituye al nombre:

Attigit iniusti regis Gortynia templa
(Trad.: abordó el palacio del tirano de Gortinia)

y en v. 85:

Magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas

(Trad.: llegó hasta el magnánimo Minos y su soberbia morada).

Cualquiera sea la índole de los términos referenciales utilizados en uno u otro hexámetro, a Minos se le aplican dos epítetos contradictorios que orientan a una relectura segmentadora de la serie en dos discursos diferenciados. Hemos distinguido, en consecuencia, en ella dos planos de enunciación: el v. 75 es atribuible a un enunciador distinto del enunciador del v. 85. Uno y otro epíteto afectan a un mismo referente, pautando dos valoraciones antagónicas.

En el plano semántico, teniendo en cuenta el eje de relación modo de representación- referencia, los hemos clasificados en descriptivos, convencionales y resemantizados por contexto. A su vez, en el valor descriptivo incluímos como matiz especial, condicionado también por el contexto, el de epíteto argumentativo. Finalmente a nivel textual, demarcamos su función composiciónal y cohesiva al presentarlos como formas no codificadas de anáfora o catáfora que establecen por su recurrencia a distancias diversas relaciones entre distintas unidades textuales. De este modo, el epíteto **maestra** en *Carmen 64*, en los versos 60, 130 y 202, relacionados con Ariadna, recurre en el v. 120 para señalar a Egeo. Expediente que se repite con el epíteto **anxia** (lumina) en el v. 242, nuevamente relacionado a Egeo, que en el v. 203 se aplica en forma directa a Ariadna. Funcionan a modo de flechas que reenvían de una referencialidad a otra, complementando, por otra parte, la equiparación de estos dos personajes de la historia, pautada implícitamente mediante diversos recursos textuales. **Sospes** en el v. 112 referido a Teseo se repite en el v. 211, recurrencia que apoya la re-

9 M. Parry, *op. cit.*, p. 79 y ss.

lación antecedente-consecuente entre dos momentos específicos del relato: la muerte del Minotauro y el regreso a Atenas. La reiteración de **ferox Theseus** en v. 73 y en v. 247 cumple nuevamente una función similar, además de atribuir al nombre un epíteto, en primer término, inusitado y, por ende, antitradicional y argumentativo, como comentario valorativo de rechazo ante el personaje en dos situaciones en que la simpatía del enunciador se orienta hacia las respectivas víctimas y resulta, asimismo, un nuevo índice de equiparación de las figuras de Ariadna y Egeo.

Esta potencialidad de valores del epíteto es lo que permite su estudio como factor de análisis -ya no en un sentido puramente ornamental o convenciaonal sino como efectivo índice actitudinal, de cohesión y de variante ante el material heredado. Como elemento componencial de la fórmula, considerando el nombre propio como operador rígido que trasciende un texto particular, el sistema de epítetos yuxtapuestos a él recortan y pautan la referencialidad atribuída en un texto dado a ese nombre.

Para finalizar, hemos comprobado que existe entre nombre propio, una clase de epítetos y la antomomasia una relación de variación referencial que permite no sólo la identificación de unas formas respecto de otras, sino también establecer el grado de eficacia expresiva de cada una de ellas. Isidoro indica someramente la diferencia entre epíteto y antonomasia por la presencia o ausencia del nombre propio:" Inter autonomasiam autem et epitheton hoc differt quod antonomasia pro uice nominis ponitur, epítheton autem numquam est sine nomine."[10] Es así que en virtud de la aparición del nombre `Venus' en el segundo hexámetro de DE RERVM NATVRA, hemos considerado que `Aeneadum genetrix' es un epíteto y no una antonomasia. Sin lugar a dudas esta operación confirma que el valor del epíteto o -al menos- de una clase de epítetos no es simplemente ornamental sino que resulta en ocasiones pleno de significación. Sin embargo, es lícito preguntarse si la decisión tomada sobre el estatuto del`Aeneadum genetrix' es la más adecuada en la medida en que resulta bastante' problemático delimitar si el alcance del nombre se limita al epíteto `alma' y, entonces, se debe considerar el primer hexámetro como una antonomasia o mantener el primer análisis. Esta ambigüedad pone en evidencia que existen, en realidad, dos clases bien diferenciadas de epítetos, tanto por su naturaleza categorial adjetiva o sustantiva como por su función sintáctica de simple modificador o aposición. En realidad, debe admitirse que ciertamente se dan con frecuencia casos de epítetos que resultan `determinadores redundantes': son específicamente aquellos representados por el SAdj.: mientras que los realizados por el SN pueden ser convencionales pero en ningún caso totalmente redundantes o vacuos, puesto que ante la ausencia del nombre funcionan como antonomasias. Ahora bien, si una antonomasia puede sustituir sin equívocos al nombre, esto significa en términos de la lógica formal que la antonomasia se comporta como una descripción definida.[11] Se sigue de esto que por la posición de intersección que ocupa la antonomasia entre el nombre y el epíteto, se establecen relaciones de ausencia-presencia que enfatizan o neutralizan en diversos grados sentidos adicionales. Si se piensa al nombre como un designador rígido, su presencia aislada en el texto puede resultar neutra. Como componente de la fórmula y unido al epíteto, las posibilidades de significado adicional tienden a aumentar sensiblemente. Por último, la presencia de la antonamasia opera en un doble sentido:

[10] Lausberg, *op. cit.* T. II. P. 142. Trad.: Entre la antonomasia y el epíteto existe esta diferencia: la antonomasia se coloca en lugar del nombre; el epíteto, por el contrario, jamás aparece sin el nombre.

[11] Cf. B. Russell, "Sobre el denotar" en *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, (Recop. Th. Moro Simpoon), Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

por omisión, como sustituto del nombre, y por extensión, ya que se trata de una descripción definida que en términos generales cuando no es convencional es una construcción relativamente extensa cuyo contenido `informativo' focaliza un determinado rasgo que se desea destacar. Resulta un poner **in praesentia** un aspecto especialmente particularizado que quedaría anulado con la oncurrencia del nombre propio como designador rígido.

De los textos analizados es en el epyllion de Catulo en donde el valor de la antonomasia es explotado con matices más variados. Los hemos sitematizado según dos dimensiones abarcadoras: precisamente, como forma de actualizar intencionalmente determinados rasgos del personaje que resultan funcionales en un determindo pasaje[12]: pero también como enigma erudito destinado a un lector cómplice igualmente erudito.[13]

Siendo la antonomasia un componente de la dicción épica no faltan en el poema las formas convencionales como `Caelicola', `Parcae', `Minois', `Pater Diuum', etc., que, de conformidad con el análisis realizado, se conciben como sostenedores omnipresentes en el texto de una dicción épica mimetizada intencionalmente.

Al cabo de reiteradas lecturas no nos resulta sorprendente que la variedad de matices significantes desplegados por medio de la antonomasia responda a la índole misma de un poema que pone en juego mecanismos formales convencionales para confrotarlos a modos que renuevan en la propia escritura la fórmula intentada por Calímaco, canon, por otra parte , legitimado por la poesía latina que acepta como desafío no incorporar en su `recontar' nada que no estuviese atestiguado.

12 Caso del v.346 entre otros:

Peruiri Pelopis uastabit tertius heres.

(Trad.: [las] arrasará el tercer heredero del perjuro pélope).

13 Cf. Vs. 95-96: Sancte puer, curis Hominun qui gaudia misces, (trad.: Divino niño, que mezclas las penas y los gozos humanos,)

quaeque regis Golgos / quaeque Idalium frondosum. (Trad.: y la que reinas sobre Golgos y la umbrosa Idalia.)

cf. v. 395: Aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia Virgo (Trad.: la soberana del rápido Tritón o la Virgen Rhamnusia).

LA VOZ QUEMADA
Sobre la poesía de Juan José Saer

Jorge Monteleone
CONICET

A menudo, en el sitio por el que nuestros ojos pasan según la ignorante costumbre del día, está el dios. Está o estaba, aparece y, renegado de los matices demasiados definidos de lo real, desaparece. Hacia los años sesenta, en junio creo, yo lo vi al oeste del suburbio de Buenos Aires. Lo vi durante varios años en la misma fecha, pero entonces no lo sabía. En el fondo de la calle, en una esquina cualquiera, reverberando sobre el empedrado, volviendo los árboles vagamente irreales y exaltando la figura de algún vecino que volvía, como huyendo, a su casa, estaba el fuego. Lo rodean escuálidas figuras de chicos que gritan, hablan, corren alrededor y hasta llegan a saltar por encima de las llamas cuando su altura quemante aún lo permite. Desde las casas, desde el fondo de otras calles laterales, de cualquier parte, varios arrastran ramajes, maderas, cartones, papeles inútiles. Yo mismo me acerco y arrojo algo y luego miro el centro blanquecino de la combustión que alcanza el corazón de la cosa y la

hace una con el aire. Era el día de San Pedro y se encendían fogatas en las esquinas. En el centro hipotético del barrio, el fuego gratuito, como un centro que aspirara la humedad densa de la noche entrante, crecía y seensanchaba. Todos hablábamos, pero nadie podría recordar, siquiera al poco tiempo de escuchadas, lo que esas voces decían. Lo seguro era que ese torbellino insistente, ese círculo que parecía absorber los restos finales de un mundo, menos que los objetos, muertos ya para la utilidad y el intercambio, quemaba las voces. Antes que las cosas, destruidas límpidamente en la luz, el fuego quemaba las voces. Muchos años después, leí una frase de George Steiner que pareció justificar esa impresión, aunque invirtiendo los términos: "Más que el fuego, cuyo poder de iluminar y consumir, de expandirse de recogerse, se le asemeja tan extrañamente, el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses"[1].

2 La connivencia del habla y del fuego es de difícil explicación, como no sea por la enigmática vía de la metáfora. Pero toda vez que la energía divina debe ser representada en el mito, toda vez que el mundo debe hacerse manifiesto en su núcleo esencial, la imágenes del fuego, del fulgor ardiente, de la luz expansiva, socorren todas las concepciones. En Heráclito, por ejemplo, la metáfora del fuego parece inherente a la entraña recóndita del mundo. En el fragmento 30 se lee: "Este mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios ni ningún hombre; sino que fue siempre, es ahora y será fuego siempre viviente, que se enciende y apaga medida mente"[2]. Los comentaristas de este pasaje varían en su interpretación: algunos atribuyen al fuego una identificación con el logos como alma del mundo; otros prefieren limitarlo a una noción simbólica que denota la mera materia, propia de todo lo que existe. El fragmento 90 se refiere a la transformación: "Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego en todas las cosas, así como las mercancías por oro y el oro por mercancías"[3]. Aquí el fuego, como la esencia íntima de todas las cosas, se da cn lo mutable, circula entre los objetos que intercambian sus apariencias en el tránsito encendido. Entre los cabalistas, la energía y la luz suelen identificarse, en el nivel simbólico, con el proceso de despliegue del lenguaje divino, como lo apuntó Gershom Scholem. En la misma tradición, la imagen del fuego se halla unida a la Torá y a la oralidad, mediante una transposición esotérica: según una concepción cabalística muy antigua, el organismo vivo de la Torá arde en presencia de Dios como fuego negro sobre fuego blanco. La forma de las letras blancas revelaría que la Torá no es aún visible; como la tinta sobre el pergamino, el fuego negro correspondería a la Torá oral, que vuelve explícito a los hombres aquello escondido, mediante la palabra de los profetas. En una curiosa inversión, lo escrito -el trazo de la tinta negra- es una metáfora de lo oral. La Torá escrita, mística, se halla oculta en la forma invisible del fuego blanco, en la luz fulgente de su invisiblilidad

[1] *Lenguaje y silencio* , Barcelona, 1982, p. 64.

[2] Parménides. Heráclito, *Fragmentos* traducción de griego, exposición y comentarios de Luis Farré, Madrid 1984, p. 208.

[3] *Idem*, p. 236.

divina[4]. El fuego como Logos y su circulación en todas las cosas, así como la luz divina en el nombre y el fuego blanco que se hace manifiesto en el fuego negro de lo oral remiten, en uno y otro caso, a la naturaleza lingüística del mundo y, en consecuencia, a la plenitud del sentido en el nombre, que viene encenderlo con la ígnea trascendencia que está más allá pero que, sin embargo, éste designa. Se trata de una sobredeterminación del sentido, de un desborde lumínico en el que arden las cosas y sus nombres, una ignición de lo nominal. Ambas versiones del lenguaje reconocen su orden último, la detención del juego de contrastes y de semejanzas, en la palabra divina, de la cual el lenguaje humano es una degradación. En el acercamiento del Dante a la rosa de fuego del paraíso, Steiner advierte una progresiva incomunicabilidad de la experiencia mística. La luz divina rebasa el lenguaje humano y el poeta no puede apresar en su lengua siquiera una chispa de la cenital llamarada del Edén. Es decir, el fulgor se vuelve indecible, al punto que toda palabra, en su cercanía se hace ceniza[5]. Walter Benjamin, cuya deuda con la Cábala es ineludible, afirma también la naturaleza espiritual de la lengua atravesando toda la creación. La unidad del movimiento lingüístico, desplegada en el orden existente, alcanza su unidad en la palabra divina como "última claridad"[6] . Podría pensarse , según esta reunión de habla y fuego, en la identidad fundamental de todas las cosas por su interioridad ígnea, la cual les abre en la superficie una marca, una huella calcinada, un signo de luz temblorosa. Es su nombre mudo, que el hombre traduce al lenguaje humano, el nombre que su propia voz prefiere: aire o hálito que avivó el fuego de lo que es y se quemó en la vibrátil ignición.

3 Escribí en otra parte que en literatura de Saer la luminosidad recorre todas las atribuciones de sentido. Decía que la significación aliada a lo percibido, suele relacionarse con aquello que aparece en la reverbaración de la luz. De modo tal que, para una conciencia fenomenológica, luz y sentido se implican, en tanto la oscuridad supone la carenica de nombre. Pero en la narrativa de Saer -muy especialmente en *Nadie nada nunca* , la pura exterioridad de la luz parece disgregar la conciencia nominadora: las cosas no arden comunicando su naturaleza lingüística, sino su confusa, babélica irrealidad. Aquello que se narra es, casi siempre, la épica de un fracaso nominador: e naufragio del mundo para una conciencia menesterosa, la sustancia que va disolviéndose en quebradas líneas de luz, en diseminados grumos, en ardidos puntos sin eco ni memoria. La narración se vincula con la desdicha de una conciencia formadora y su consecuente balbuceo verbal, su fracaso como sostén predicativo del mundo [7] . Pero hay, además, tres momentos ddonde las voces que rodean el fuego aparecen reconciliarse en el lenguaje, como si el

---

4 Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo* , Buenos Aires, 1988, pp.35-55.

5 George Steiner, *op. cit.*, pp.67-70.

6 Walter Benjamín, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos* , Buenos Aires, p. 103.

7 Cfr. mi trabajo "Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* " en : Roland Spiller (Ed.), *La novela argentina de los años 80, Lateinamerika-Studien* 29, Universität Erlangen Nürnberg, Frankurt am Main 1991, pp. 157-158.

fuego acabara por purificar y, ya lejos de la superficie de las cosas, las penetrara con su calor tornándolas esenciales y propias. Este acontecimiento por el cual las voces se queman en el fuego crepitante, como en la fogata de San Pedro y San Pablo, este momento en el que el objeto se hace partícipe del calor creciente del fuego que modifica su materia, es el del asado. El asado es la instancia simbólica de la reconciliación con el mundo, en sus versiones afirmativas y negativas. La primera, ela consumición del cordero de *El limonero real* con todas sus atribuciones semánticas de comunión; la segunda, en la antropofagia de los indios colastinés, en *El entenado*, por la cual se abren a lo otro fagocitando el cuerpo extraño. Pero en la imagen final del ensayo *El río sin orillas* puede leerse, de un modo más definido, esta vinculación del fuego y de las voces: "Al anochecer, se encienden los primeros fuegos. Un olor de leña, y después de carne asada es lo que sobresale cuando empieza a oscurecer en el campo, en las orillas del río, en los pueblos y en las ciudades. Repartido en muchos hogares, no siempre equitativos, el fuego único de Heráclito arde plácido o turbulento , iluminando o entibiando ese lugar, que, ni más ni menos prestigioso que cualquier otro, es, sin embargo, único también, a causa de unos azares llamados historia, geografía y civilización; el fuego arcaico y sin fin acompañado de voces humanas que resuenan a su alrededor y quevan transformándose poco a poco en susurros hasta que por último, bien entrada la noche, inaudibles, se desvanecen"[8]. El asado, como el objeto que el calor heraclitano penetra para ser comido, es la transfiguración definitiva de la cosa en energía, su desplazamiento hacia el otro, que la come. El ritual del asado implica, en la comida, el pasaje al nombrar, la confianza en el mundo que se incorpora y se distingue en la nominación. En esta ambivalencia, que va de la irrealidad y el naufragio de la conciencia nominadora en la superficialidad de la luz, a la unidad de la conciencia formadora con el mundo en el fuego del banquete ritual, se juegan todos los atributos del fuego y de la luz en *El arte de narrar*, único libro de poemas de Juan José Saer, que recoge textos escritos entre 1960 y 1982[9].

8 Juan José Saer, *El río sin orillas*, Buenos Aires, 1991, p. 250.

9 Juan José Saer, *El arte de narrar* , Santa Fe, 1988.

4 La noción de voz quemada, según la cercanía de un fuego sagrado que incendia la lengua, alcanza su grado más agudo, pero también más ambiguo, cuando se la lee como metáfora de la poético. El enigma que podría elucidarse aquí desde esa noción -adecuada, aunque no exclusiva, al menos desde ciertas repeticiones que el libro concede en sus sistemas de imágenes-, el enigma que podría resolverse es el siguiente: ¿por qué este libro de poemas se llama *El arte de narrar*? La frase, del todo banal si se considera el título irónicamente -y, de hecho, sería uno de los sentidos posibles-, podría leerse como una interpretación estética de la palabra lírica desde la zona lateral de la narración. La fórmula *El arte de narrar* puede definirse desde el contexto inmediato de la narrativa de Saer, en su aspecto de crítica de los sistemas de construcción de sentido de lo real. Pero, desde los textos mismos que componen el libro, la idea misma de narrativa obra en un nivel abstracto que, sin embargo, articula formalmente no pocos poemas desde perspectiva en el cual prevalece la diégesis, el relato. En estos casos, lo narrado debe interpretarse como una epifanía de lo lírico en un hecho definitivo, en un episodio, en el instante crucial que cristaliza un destino. El relato, ahora como una abstracción lírica, se vincula así al espacio propio de la subjetividad según una lógica ejemplar, por la cual dicho episodio merece ser narrado como cifra de una vida. En los poemas narrativos de este libro -fácilmente indentificables por su extensión, su tono y sus recursos- el sujeto vive un acontecimiento digno de ser conservado en la memoria de la palabra como un hecho destacado. Pero esta ejemplaridad se ve irónicamente disminuida, porque el momento narrado es, casi siempre, un instante de incertidumbre, de miseria, de ignominia o de muerte. Por otra parte, este sujeto está referido según e código de la alusión y muy rara vez por el nombre como juridicidad autoral, ya que en muchos casos se trata de escritores, cuando no de personajes literarios. De un modo u otro, se relativiza el sujeto lírico como sujeto de la experiencia vivida. Así, entre otros, vemos a Thomas de Quincey que recuerda a Ann y la busca en las sombrías calles de Londres; a Dostoiewsky, que pierde en la ruleta los altivos rublos que le prestó Turgueniev; a Darío, que arriba a Santiago y fracasa con un libro menor, ignorante de la música perfecta que lo seguirá; a Moreira, que viene a morir, luego de cabalgar una vida de polvo y de crimen, a *La Estrella*, o a Higinio Gómez, personaje de Saer que prefería los poemas narrativos, suicida en un hote anónimo. Otros textos, intermedios, presentan un episodio lírico más breve que son un conato de narración. El relato crea un espacio ficticio de subjetividad y, asimismo, refiere la fatal decadencia en la que dicho sujeto desaparecerá, como una oleada temporal que habrá de alcanzarlo. Pero, asismismo, en este tránsito, replegada en voz perecedera, se halla la otra voz que nombrará el mundo y que desconocerá su inicial emergencia de la intimidad subjetiva. La narración, como un discurrir entre tiempos, revela otra vez su imposible meta: así como se narra un instante donde ningún instante transcurre[10], el relato lírico define la voz deseable paso en el fantasma de una voz. La narración es, en el seno de la lírica, esa zona indesidible del tránsito, la

[10] Juan José Saer, *Nadie nada nunca* , México, 1980, pp 179-180.

huella de la voz duradera en lodo de la voz mortal. Y estas voces son proferidas en la luz del mundo y el fuego de suceder.

5 La voz de dos figuras, evocadas en tres poemas seriados, atraviesa el fuego: Quevedo y Dante[11]. Quevedo está contra un cielo de oro, contra la luz: persiste en ese fuego vivo del presente. El reloj de sol, esa invención donde el día encarna en sobra temporal, le advierte: "Entre la luz sabe esperar, mezclada,/ la muerte férrea: sé lo que te digo [12] . El poeta adivina una voz en sí, que le viene del pasado y que lo traspasa, con la cual edificará una precaria morada de lenguaje. Dante descubre a Beatrice bajo el nítido sol de florencia, fulgor en el fulgor. Luego atravesará las llamas, el fuego del más allá , mientras acude a él los claros recuerdos del pasado, como ráfagas. Antes, real entre las sombras, volvía más rojas las llamas; ahoran en la ciudad sin Beatrice, es "la sombra entre estos cuerpos reales" [13]. Tanto la luz diurna, cargada de muerte, como las llamas del otro mundo, irrealizan al sujeto y le abren un abismo de alteridad. El cuerpo medroso lo recorre, traspasado a su vez por el recuerdo incierto que lentamente disuelve, en el olvido, su intimidad. Esa pura exterioridad llameante lo vuelve un similacro mientras su voz se quema, nombrándola. Ya nada lo salvará: ni el reloj de sol, ni la mujer clara. El exterior mismo le abre, en su voz, otra voz de fuego,para ser celebrado como enigma [14].

6 Hay tres textos cuyo título es *El arte de narrar*. En el primero, el arte de narrar conciste en el pasaje del recuerdo a la voz, el recuerdo como un rumor que resuena, palpita en el oído e hiere el corazón. Leemos: "¿No hay /otra cosa que días atravesados de violencia sutil, de tención/ abierta hacia momentos más blancos que el fuego?"[15]. Aquí el fuego sobrepasa e presente en el recuerdo y quema la voz con el pasado. En el segundo, los recuerdos falsos que pueblan la ficción conforman el libro. Concebido como una explosión que enceguecen y horada los ojos del escritor y del lector, el libro es una rosa concentrada de luz , una rosa que persistirá aún ajena y más duradera que la desdicha que pudo engendrarla: "rosa real de lo narrado/ que a la rosa gentil de los jardines del tiempo/ disemina/ y devora"[16]. Aquí el fuego del sentido quema los ojos con el nombre candente. En fin, el tercero dice: "Cada uno crea / de las astillas que recibe / la lengua a su manera/ con las reglas de su pasión / -y de eso , n Emanuel Kant estaba exento"[17]. Aquí

---

[11] La serie de poemas con el título general "Quevedo" es la siguiente: "I/ a Francisco de Quevedo", "II/ Relox de sol" y "III / Segovia". La serie "Dante" incluye: "I/ En memoria de Bice Portinari", "II/ El paso por el fuego " y III/El regreso" (*El arte de narrar* , ed. cit., pp. 44-49)

[12] *Idem*, p. 45.

[13] *Idem*, p. 49.

[14] El doble como interiorización del afuera ha sido señalado por Guilles Deleuze como un tema obsesivo de Foucault: "No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo otro. No es una reproducción de lo Mismo, es una repitición de lo Diferente. (...). En el redoblamiento lo otro nunca es un doble, soy yo el que me vivo como el doble de lo otro" (*Foucault* , Buenos Aires 1987, p. 129). Movimiento que podría reconocerse, como un doblez de lo otro, replegado en la voz, que se despliega en voz poética ajena al sujeto que la prefiere.

[15] *El arte de narrar*, ed. cit., p. 8.

[16] *Idem*, p. 75.

[17] *Idem*, p. 83.

el fuego es, según el código más obvio de los sentimientos, el patrón que rige lo pasional, la exaltación de una experiencia que se vuelve lenguaje. En los tres poemas se apunta un proceso que, definiendo el arte de narrar, define también los episodios claves de los poemas narrativos. Ya sea mediante el paso del recuerdo a la voz, de voz narrativa a escritura, de existencia a lenguaje -en una insinuada gradación, el motivo central del arte de narrar parece ser el divorcio latente entre experiencia vivida y voz. Es decir, el exilio que, finalmente, el sujeto sufre el la desdicha onda de su carne mortal: ausencia respecto de la voz que, sin embargo se quema en el seno del mundo. Esa voz que, ensimismada o replegada, se vuelve exterior y ajena: voz que, en su nombre, nombra lo otro.

7 Los textos que aluden a la constitución del objeto poético en el nombre, a partir de una consunción de voz, fuego y mundo, se representan en numerosas variaciones. Un ejemplo: "De duelos largos emerjo, / adormecido , a muertes frescas./ Sol cegador, alguna vez/ fuiste fiesta y verdad única/ -quién lo diría/ de esta luz/ indiferente en la que, ya sin voz, /como flor en la lluvia,/ me deshago" [18]. Persiste la sensación de hallarse al borde de los objetos, en el aura del ardor, ya sea mediante una visión que se reconoce ausente del mundo, ya sea mediante un recuerdo evocado que regresa a un presente en ruinas. Hay en esa visión de las cosas que queman las pupilas con su sentido latente, la certeza de una sujetividad que, invariablemente, se aparta y desaparece en el instante mismo de la nominación. Ese fuego del sentido que imanta el objeto y calcina la palabra, no reúne ni individualiza a sujeto, no lo identifica, sino más bien lo humilla y extravía, cuando no lo esclisa en el olvido. Y en esto radica la segunda acepción de la **voz quemada**, no ya como palabra cercana al fuego sagrado del mundo, sino como abrasamiento del yo. En su conbustión temporal y en su persistencia, la voz poética arrastra al sujeto y lo vuelve ceniza en la hogera. Radicalmente extrañado de su voz, desaparece.

8 En el poema "Diálogo bajo un carro", después del asado, dos hermanos hablan tendidos en las hierbas. Imaginemos esas voces que van apagándose en el relente del sol, mientras mueren las brasas. Los años pasan para ellos y la violencia del país lo vuelve convictos de sus propios sueños. De pronto, José distingue la voz de los árboles, que hablan un lenguaje apenas audible y que no tiene traducción, o la voz del verano, que habla para sí. Rafael no los oye o sólo oye el siglo ensordecedor, la historia que rechina rumorosa. Esas voces -le dice Rafael a su hermano José Hernández- te salvarán. "Se salvará la voz,/no el que la escucha" le responde[19]. Y aunque algo se edifique de este horror vivido -explica-, el precio será tan alto que los sueños mismos serán condenados. Esta parábola poética alude a una voz que se quema y a otra, desdoblada en el aire del mundo y antes replegada en el limo de yo, que persiste. Pero, como se repite en el entierro de Higinio Gómez, " no hay en este mundo para la pie dad"[20].

[18] *Idem*, p. 125.

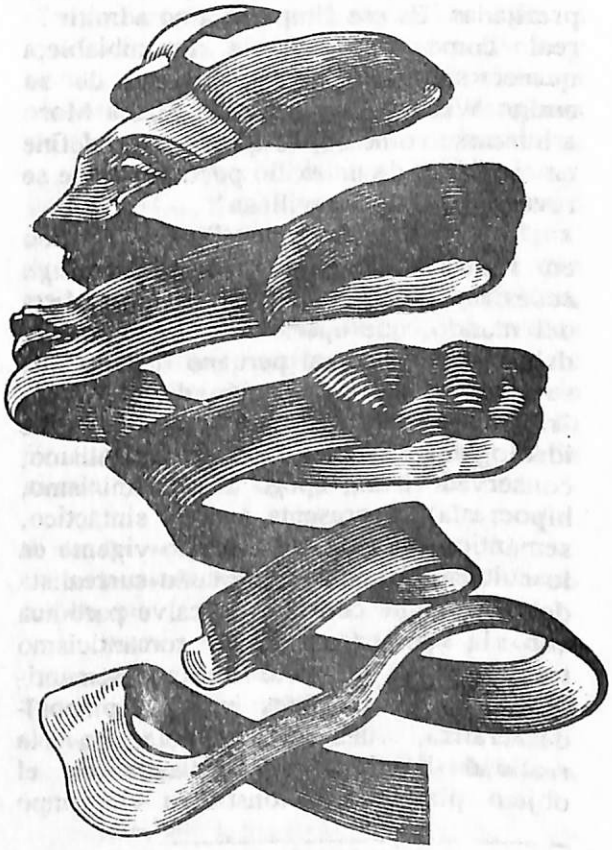
[19] *Idem*, p. 31.

[20] *Idem*, p. 59.

CESAR MORO: ESCRITURA Y EXILIO

Elena Altuna
Universidad Nacional de Salta

En un valioso ensayo sobre César Moro, Roberto Paoli señala dos aspectos que, a su entender, denotan en el poeta una voluntaria tendencia a la marginación. Ellos atienden, en primer lugar, a la elección del idioma francés como lengua en la que escribirá la mayor parte de su obra poética y, en segundo lugar, a la elección del surrealismo, concebida como praxis vital absolutamente ajena a las normas socioculturales de la Lima de los años veinte[1]. Efectivamente, este doble exilio -que fue también



1 "... la elección del francés significa primero el rechazo de la regla que quiere que cada cual escriba en la lengua que su destino nacional le ha deparado, aunque le guste menos que otra... En segundo lugar significa la opción por un exilio lingüístico, por una marginación voluntaria, por una suerte de 'extranjeridad' en patria, en la ciudad de Lima, 'la horrible', con la cual estuvo divorciado hasta en el idioma, dificultando aún más esa comunicación que hasta en español hubiera sido trabajoso."
"Optó por un idioma extranjero y, como si no fuera suficiente, por un código lingüístico extranjero, el surrealismo que, además de ser extranjero, era rigurosamente contemporáneo y, por lo tanto, otra vez ajeno a un medio apegado a la tradición." Cfr. Paoli, Roberto, "La lengua escandalosa de César Moro" en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Universitá degli Studi di Firenze, 1985, pp.131-132. Se podría agregar, además, la elección del nombre: César Moro, en sustitución de su verdadero y peruano nombre: Alfredo Quíspez Asín.

físico, pues César Moro residió fuera de su país durante años- parece ser una marca central de su escritura poética. No la registraremos en sus textos escritos en francés, sino en *La tortuga ecuestre*, poemario póstumo que recoge su producción en español[2].

La figura del exilio actúa en dos órdenes correlativos, que atienden tanto a los procedimientos poéticos, como a la temática nuclear del libro: el erotismo, en la medida en que la constitución del objeto poético-erótico conlleva la extrañeidad del sujeto con respecto a lo real y sus normas prefijadas. Es ese "impulso a no admitir lo real como definitivo e incambiable,a querer superarlo"[3], en palabras de su amigo Westphalen, lo que llevará a Moró a buscarse como sujeto que re-crea define en el ámbito de un exilio poético en que se revela "la vida maravillosa".

"Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas, texto que abre *La tortuga ecuestre*, propone una lectura surrealista del mundo, que opera como impugnadora del contexto cultural peruano (lectura que se justifica en la mención directa de la "república del Perú"); la ruptura de este ideologema (tradicionalismo, conservadorismo, apego al academicismo, hipocresía) se presenta a nivel sintáctico, semántico y de código literario vigente en lo cultural. La imagen de cuño surrealista del título -que conceta, en calve paródica con la persistencia del romanticismo tradicionalista a través de la resemantización de dos términos: visión y pianos)- desacraliza, descomponiéndola, a la realidad limeña, emblematizada en el objeto piano, que constituye el campo semántico de la decadencia y el acabamiento. El primer verso -"El incesto representado por un señor de levita/ Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto"- es un sintagma circular, cerrado, que prolonga el mismo campo semántico, al que se añaden elementos poéticos de larga traición, la rosa y e pájaro, asociados a imágenes de ruptura: "rosa fatigada", "cadáver de pájaro", "pájaro de plomo"[4]. La acumulación de objetos diversos, algunos prestigiosos commo los citados, otros propios de la civilización (el reloj, la brújula, e mausoleo, las cuartillas de pape manuscritas en alemán) se proponen como metáforas de la cultura, puesta en peligro por la aparición de imágenes que connnotan la naturaleza, las que irrumpenb a partir del adverbio: "Mientras". La aparente dispersión del texto encuentra, no obstante, su punto de cohesión en la repetición, en posición anafórica del verbo ser, cuya primera ocurrencia resume, globalizando, el haz semántico de muerte o acabamiento, ya que el sujeto de enunciado: "pájaro de plomo" está situado en un presente que se cierra inexorablemente:

> Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha
>
> ...
>
> Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o ... (p.51)

Los semas de inmovilidad e inutilidad clausuran un tiempo y un espacio; éstos se reabren a una segunda instancia, no necesariamente consecutiva, que opone a lo anterior la serie de la naturaleza. La irrupción de elementos como humo, paja algodón, etc. (el sintagma "vestigios de

---

[2] Moro, César, *La tortuga ecuestre (1938-1939)*, en : *Obra poética*, 1, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980; prefacio de André Coyné, prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Citaremos por esta edición.

[3] Westphalen, Emilio Adolfo, "Poetas en la Lima de los años treinta", prefacio a *Otra imagen deleznable* ..., México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.119.

[4] Elementos como "rosa", "canto" o "pájaro", que emblematizan la poesía tradicional, serán retomados por la vanguardia y resemantizados; tal el caso de Vicente Huidobro.

alta arqueología" evoca civilizaciones pretéritas de todos modos revalorizadas por los surrealistas) en progresión, dinamiza el tiempo detenido, a la vez que connota la presencia de otra realidad -la visión- que surge por la conversión de "mausoleo" en "volcán minúsculo". Lo ígneo constituye un elemento positivo, no solamente en la obra de Moro[5], sino en general en todo el surrealismo, y su presencia transforma "pianos apolillados cayendo en ruinas"/ "pianos fuera de uso", objetos culturales caducos en nuevos objetos, en los que se puede "hacer crecer el trigo".

El poema inaugural de *La tortuga ecuestre* puede leerse, entonces, como la posibilidad de una práctica poética diferente, a partir de procedimientos como la creación de imágenes inusuales, ligadas de manera espacial más que semántica o sintácticamente; la casi ausencia de verbos, lo inacabado del poema, la ruptura de las fronteras netas entre poema y prosa, operan como disparadores de una "visión" pictórica o cinematográfica que atenta contra la "visión" representacional. La coexistencia de objetos disímiles, así como el avance de elementos pertenecientes a la naturaleza, constituyen una marca permanente en el texto. Así, el título *La tortuga ecuestre* pone ne relación dos órdenes: lo animal, acuático o terrestre y lo construido (en tanto connota estatua) y aéreo, lo que plantea una zona de indeterminación, de entrecruzamiento de elementos que alteran lo real. La tortuga forma parte de un extenso bestiario[6], lo que singulariza la producción surrealista de Moro frente a la vanguardia hispanoamericana que, en la línea de cosmopolitismo, tematizó fundamentalmente un espacio ciudadano. En los textos que integran *La tortuga ecuestre* asistimos a la construcción de una zona de pasaje, de contacto entre lo extenso y continuo -el reino de la naturaleza metaforizado en la "tortuga divina"- y lo discontinuo, el cuarto, el cuerpo, que desatan sus límites al operarse en ellos la transformación de la realidad. Esta permutabilidad de zonas y universos discursivos se presenta a la base de la revolución del lenguaje del surrealismo y tiende a la disolución de las oposiciones elaboradas por la cultura. En la escritura de César Moro las categorías ordenadoras vigentes en las prácticas sociales son impuganadas mediante un procedimiento preciso: la *geminatio*, o repetición textua de una parte de la frase que, a la vez que ancla el objeto poetizado en la iteratividad, desencadena la acumulación de elementos disímiles; ello produce undoble efecto de fijeza y dispersión, el uno en el orden de lo paradigmático, el otro en el orden de lo sintagmático. Así, en "El olor y la mirada", leemos:

El olor fino solitario de tus axilas
Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con
    dedos y asfódelos y piel fresca y galopes
    lejanos como perlas
Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y
    estrellas de mar y estrellas de cielo bajo la nieve in-
    calculable de tu mirada
Tu mirada de holutoria de ballena de pedernal de lluvia de

[5] Aspecto que fuera trabajado por Martha Canfield en su artículo "César Moro ladro di fuoco" en *Sinopsia* 8. Anno III (Padova, 1987) pp.20-24, y retomado con mayor amplitud, desde una perspectiva psicoanalítica en Canfield, Martha, "Gnosis de la tiniebla: César Moro". En *Configuración del arquetipo*, Firenze Universitá degli Studi Di Firenze, 1988.

[6] La "tortuga" aparece mencionada en varias oportunidades a lo largo del texto: "la tortuga musical divina y cretina" (p.51), "adorables tortugas como soles poblando el mar" (p.56), "el caparazón de primera magnitud" (p.67), "la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (p.67).

diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie
de madrépora ... (p.52)

texto en el que el polisíndeton funciona como elemento cohesivo de una sumatoria de significantes, que rodean a los objetos nominados. Este continuo movimiento de encierro fija el significante e instaura una suerte de *escena mirada*. El procedimiento se acentúa, a nivel sintáctico, por la escasez de verbos, y se articula, a nivel semántico, en el segmento final:

Y golpes centelleantes sobre las sienes y la ola que borra
las centellas para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión
de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor (ibid.).

La *geminatio* opera, en otros momentos, en el nivel fónico produciendo cadenas de similaciones; así, por ejemplo, en "Un camino de tierra en medio de la tierra" : "...el área de tu frente asaltada por olas/ Asfaltada de lumbre... " (p.52) en donde la asociación surge por asimilación de la fricativa sorda /f/ a la líquida /l/, enriquecida por la asimialción fónmica interna con el elemento de *iunctura* /olas/:/ ASALTADA por OLAS ASFALTADA/; asimilación que también se produce en /huELLAS LEVES y lava veRDE/.

Este procedimiento es metapoetizado en poemas como "A vista perdida" o "El fuego y la poesía", textos susceptibles de ser leídos como un arte poética. En ambos, la *geminatio* se relaciona estrechamente con el tema de la *mirada, que Moro sintetizU en un pasaje de La château de Grisou* (1943)*: "Tout le drame se passe dans l'oeil et loin* du cerveau"[7].

Efectivamente,como veremos, la cuestión de la mirada es fundamental en la constitución del sujeto poético y adquiere variadas significaciones a lo largo de texto.

En "A vista perdida", el sujeto de la enunciación se sitúa y definne en el verso inicial: "No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de sables" y reaparece en el verso final: "No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante". Entre el primero y el último verso[8] se interponen veinticuatro segmentos que desplazan al sujeto, desprendiéndose de él y originan una existenmcia autónoma. Este

[7] Citado por Sucre, Guillermo, "La poesía del cuerpo" en *La máscara*, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica 1985, 2a. ed., p.346.

[8] Sólo la disposición espacial del poema y las mayúscula iniciales autorizan a que utilicemos la convención de "verso" para referirnos a estos fragmentos, que son lo que en rigor constituyen el texto.

desplazamiento produce la construcción de un espacio generador de significantes puntuando una realidad fluyente. Los sintagmas nominales iniciales producen un ritmo que va en progreso, hasta la aparición de "El estupor" (verso 10), que inicia un segundo movimiento, marcado por la serie de determinaciones nominales generadas asindéticamente a partir del patrón nominal /estupor/. Varía entonces el ritmo, que se acelera debido a la progresión nominal producida en el interior de cada fragmento:

El estupor
El estupor de cuentas de cristal
El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de
bronquios y de plumas
El estupor submarino y terso resbalando perlas de
fuego impermeable a la rtisa como un plumaje de
ánade
delante de los ojos... (p.53)

hasta alcanzar un vértice en que las imágenes construyen fragmentos extensísimos de hasta seis líneas[9]. Esta proliferación no constituye, desde el punto de vista del significado, un aumento de información, así como tampoco admite progresión en la lectura, pero sí dibuja un movimiento de paulatino acercamiento del objeto /estupor/, cuya repetición transforma el significado denotado (Disminución o paralización de las funciones intelectuales, asombro, pasmo) hasta lograr connotarlo como objeto, como entidad separada del sujeto y, por lo tanto, dotado de una existencia independiente.

La *geminatio* opera, pues, por iteratividad[10] y el ritmo se produce como resultado de la alternancia entre repetición y variante del patrón nominal. La anáfora fija el eje paradigmático, lo que produce un movimiento de atracción hacia este eje de la variación operada en el sintagmático, absorbiéndola, lo que además es reforzado por la ausencia de puntuación. De este modo tiende a neutralizarse la única variante: "Bocas de dientes de azúcar... y variables de saliova" inscripta en el paradigma. El movimiento de menor a mayor medida (versos 10 a 14), interrumpido en el verso 15 por la variante mencionada, que altera levemente la anáfora, es retomado inmediatamente de igual manera (versos 16 a 21), creándose un dibujo rítmico circular y envolvente alrededor de sintagma "el estupor", en ondas de expansión yconcentración -el vértigo y la fijeza[11]-. La cohesión lograda por el ritmo y la *geminatio*, de movimiento sostenido, se apacigua en los versos 22 y 23, para detenerse finalmente con la reaparición de la voz del enunciador, en dos sintagmas nominales que actún a nivel metatextua explicitando la concepción surrealista de la realidad, -que hace de la secuencia regida por anáfora su poetización:

"El grandioso crepúsculo boreal de pensamiento esquizofrénico / La sublime interpretación delirante de la realidad" (p.54) constituyen la opción voluntaria de un sujeto, que se escinde de la visión

9 Se trata del único segmento en que no opera una fragmentación nominal fuerte; en él, la imagen de la mujer enseñando la imagen de la Virgen remite a paisajes (visiones) alucinados de BÖsch, y constituye una figurativización de lo femenino característica del surrealismo: "mujeres desnudas sobre colchones de cáscaras de fruta", "mujer que duerme desnuda" (p.54).

10 "Esta iterabilidad -iter directamente vendría de *itara otro* en sánscrito- y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que une la repetición a la alteridad. Esta iterabilidad estructura la huella de la escritura misma..." Cfr. Derrida, Jacques, "Signature evenement, contexte", en *Marges de la philosophie* Montreal, Les Editions de Minuit, 1971, p.375. (La traducción es mía).

11 Como observa Sucre, no se trata de una poesía que tienda a sustantivar las imágenes; antes bien, su efecto consiste en fijar las imágenes en el vértigo. Cfr. Sucre Guillermo *op. cit.*, p.347.

racional marginándose de la escena (desapareciendo como hablante poético para ejar paso a la mirada) para decir a la realidad, la que ahora se presenta como una yuxtaposición de imágenes. Más que una voz, lo que el texto construye es una mirada que fija las imágenes en la sucesión. No hay, pues, ruptura de lo real, como no la hay del lenguaje: la posibilidad de un lenguaje no sujeto a las categorías racionales son explícitamente señaladas en el poema. Lo que se impugna es a la razón que mediatiza y empobrece la realidad organizándola en categorías; de este modo se intenta apresar el fluir de la realidad sin que medie la conciencia razonante.

El acceso a esa realidad más plena supone, entonces, un doble movimiento; la marginación del sujeto y la objetivación del deseo (el estupor). Se postula así la petición de un lenguaje otro a partir de un método: el "pensamiento prolijo" que fija al significante; es ese significante el que metonímicamente convoca a otros significantes, mostrando las posibilidades ilimitadas de la *geminatio*. La "estereotipia" (repetición involuntaria de una palabra) como posibilidad metódica de conocimiento de la realidad, parece atribuirse fundamentalmente al lenguaje de la locura[12]: La palabra designando el objeto propuesto por su contario

...

La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras
La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable
La estereotipia el pensamiento prolijo
... (p.53).

Más precisamente, es en la esquizofrenia donde se advierte la disociación y la disgregación del pensamiento: la pérdida de cohesión en las asociaciones, ocasionada por la *Spaltung* o escisión lleva a una "independencia cada vez mayor de objeto pensado"[13], aspecto éste que fuera teorizado por André Breton en "Situación del objeto surrealista", de 1938[14], y presente en los manifiestos de movimiento, bajo la forma de exaltación de los estados no racionales, momentos en que se borran los límites entre la normalidad para acceder a otros estados -onirismo, locura, videncia[15]-. El título de

[12] Relata Westphalen: "Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés por el arte, el psicoanálisis, el marxismo, la antropología. Con él asistí a un curso de psiquiatría que dictaba en el hos[pital Larco Herrera el Dr. Honorio Delgado para los estudiantes de San Fernando". Cfr. Westphalen, E., *op. cit.*, p.118. Esto ocurría hacia 1934, recién llegado Moro de Francia; cabe recordar que el poeta organizó exposiciones de pintura de los internados en el hospicio.

[13] Cfr., en este sentido, los efectos de la *Speltung* como trastorno de las asociaciones en el pensamiento, síntoma de la esquizofrenia, en relación con el deseo, en Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, p. 125-130. Esto procesos mentales de la enfermedad seguramente eran conocidos por César Moro.

[14] "La pintura confronta esta representación interior con la representación de las formas concretas del mundo real busca, tal como ocurre en la pintura de Picasso aprehender el objeto en su aspecto general, y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) e objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia." Cfr. Breton, André, "Situación surrealista de objeto", en *Manifiestos del Surrealismo*, Trad. André Bosch, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 281.

[15] Piénsese en la particular atracción que sobre Moro ejerció el relato de Leonora Carrington, *Abajo*, que recogió en "Las Moradas" en los números 5 (julio de 1948) y 6 (octubre de 1948). En la "Nota" que precede a la traducción, Moro alude a "su facultad única de transtocar los materiales comunes en oro purísimo y brillador, en cristales y cuarzos preciosos". Cfr. Moro César, *Versiones del Surrealismo*, Julio Ortega ed. Barcelona, Tusquets, 1974, p. 81. Nótese la similitud de

poema "A vista perdida" anuncia esta operación de clausura de lo racional, este abandonarse de la mirada, como la voz poética en el objeto, para ingresar en la terrible, la insoportable belleza de un paisaje de locura "[16]. Es esta visión la que hace del sujeto un alienado, que opta orgullosamente por la condición de exilio. Los dos segmentos -el inicial y el final- proponen, pues, la construcción de un sujeto solitario en busca de la belleza[17].

"El fuego y la poesía" es el título del poema más extenso de *La tortuga ecuestre*; está compuesto por seis seccines numeradas con romanos. Las secciones tienen entre 14 y 24 versos, dispuestos de la siguiente manera: I: 14 v.; II: 21 v.; III: 20 v.; IV: 24 v.; V: 21 v.; VI: 21 v. La cohesión y la progresión se presentan en los versos iniciales de cada sección:

I. "Amo el amor..."
II. "Amo el amor de ramaje denso"
III. "Amo la rabia de perderte"
IV. "El agua lenta el camino lento los accidentes lentos"
V. "Verte los días el agua lenta"
VI. "El agua lenta las variaciones mínimas lentas"

La estructura de los versos iniciales de cada sección es anafórica. Como en e poema "A vista perdida", se produce un autogenerarse del poema a partir de estos enunciados nucleares; estos patrones sintácticos desencadenan la variación:

amo el amor
amo el amor de (más determinantes)
el amor como (más términos de com paración)
el amor (más preposición y complementos)

y su repetición origina la *geminatio* a nive sintáctico, cohesionándolo a nive semántico, lo que produce un efecto de amplificación emocional. La *geminatio* a inicio del verso propone, además, un ritmo anafórico de tipo letánico; a ello debe agregarse la duplicación a nivel fónico en el interior de la frase: /AMO el AMOr/. De modo que la *geminatio* a nive sintáctico y semántico se presenta como e procedimiento más constante en el texto.

La confrontación del sujeto textual es paralela e intrínseca a la constitución de objeto poético (el amor): la voz es e vehículo de un nombrar y paulatinamente es absorbida por el objeto, movimiento que se produce entre la primera y la segunda secciones. Así, en la primera, sobre un total de 14 versos se produce una triple ocurrencia ("*Amo* el amor..."), en tanto que en la segunda sección la ocurrencia se da sólo al principio, para ser

imágenes entre este fragmento y el verso final del poema "A vista perdida" (p. 54).

[16] Julio Cortázar, un heredero del Surrealismo, escribió en el prólogo a *Humanario*: "La gran paradoja es asomarse a la locura sin estar loco, ser el mirón al borde del acuario donde el pulpo hace y deshace soñoliento sus vagas nubes de tabaco y pesadilla. Cuando afloran de nuestro lado algunos raros testimonios de esa realidad incansablemente contigüa, lo que se alcanza a decir y entender es apenas una ráfaga lejana, la puerta que se entorna para dejar pasar un hilo de luz y acaso un dedo o una mirada... El poeta, que no acepta el lenguaje con su intención puramente racional, ve muchas cosas convergentes y colindantes en términos como razón y locura, e incluso prefiere eliminarlos para aprehender directamente eso que es un loco o un cuerdo; como está resueltamente instalado en la zona axial, su visión permeable le muestra todo proyecto de hombre por venir como integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón, allí donde nace un territorio común, donde la lógica aristotélica no es soberana absoluta sino solamente constitucional." Cfr. Facio, Sara; D'Amico, Alicia; Cortazar, Julio, *Humanario*, Buenos Aires, La azotea, 1976, p. 12-15.

[17] La opción por el exilio es enaltecida por Moro con imágenes suntuarias y reales: "Hay que llevar sus vicios como un manto real, sin prisa. Como una acuarela que ignoramos y fingimos no advertir."; "Mi púrpura está manchada, igual que los tigres, los animales de pelaje o de plumas". Cit. por Sucre, Guillermo, *op. cit.*, p. 351.

suplantada luego por el sintagma "El amor" y sus variantes (aposición, complemento preposicional, comparación); hacia la mitad de esta sección la iteratividad se desplaza hacia la elisión, desde el verso "La pérdida total del habla..." para centrarse en la autogeneración del objeto, escindido del sujeto del enunciado inicial.

En la tercera sección ocurren modificaciones sustanciales: el primer verso -"Amo la rabia de perderte"-, al mismo tiempo que se construye siguiendo el patrón inicial, sustituye al objeto /el amor/ por /la rabia/, aun cuando luego ambos términos no parezcan axcluirse semánticamente. Por otra parte, constituye una repetición del verso "La rabia de perderse" (sección II, v. 16), con variación de pronombre -se/-te en posición enclítica y ambos en función refleja. Con ello se instaura un juego pronominal que por momentos tiende a la con-fusión y por momentos instala la oposición presencia/ausencia en el espacio poemático.

"La rabia de perderse" de la sección II instala la sensación de un abismarse de la voz poética en el torbellino del lenguaje, y lleva a "la pérdida total del habla del aliento / El reino de la sombra espesa" y construye la imagen pura del objeto "amor", por medio de la repetición; ésta lleva, por una parte, a un paulatino desprendimiento de ataduras conceptuales y, por otra, produce un ritmo hipnótico, de ritual, y permite aislar al sujeto del enunciado, objetivarlo, descubrirlo en el brillo de su cristalización. En ese proceso de aislamiento, el sujeto de la enunciación es absobido por el ritmo nominativo[18]; se presenta entonces con el atributo de la desnudez, preanunciando una segunda instancia, de revelación, que acaecerá en la tercera sección:

.....
La pérdida total del habla del aliento
El reino de la sombra espesa
Con los ojos salientes y asesinos
La saliva larguísima
La rabia de perderse
El frenético despertar en medio de la noche
Bajo la tempestad que nos desnuda
Y el rayo lejano transformando los árboles
En leños de cabellos que pronuncian tu nombre
Los días y las horas de desnudez eterna (p. 63)

Varios elementos confluyen hacia este momento de climax: el nombre, la noche, la desnudez, la temporalidad; todos ellos constituyen el campo semántico de la experiencia poética, concebida como una práctica que permite el acceso a una realidad más plena, acceso cuya vía se encuentra en la palabra como repetición y transformación ("Y el rayo lejano transformando los árboles / en leños de cabellos que pronuncian tu nombre").

La III sección se estructura en dos momentos diferenciados: el primero ocupa los primeros quince versos, el segundo los cinco finales. De este modo, en términos de macroestructura, los cincuenta primeros versos preparan el camino hacia una revelación que se produce en los últimos cinco versos de la sección III.

Dentro de esta sección se retoma e patrón rítmico-sintáctico de las anteriores; la iteratividad opera tanto en el eje paradigmático como en el sintagmático, lo que permite observar que en este extenso poema, Moro está trabajando con escasos elementos, que combinados de una u otra manera, producen el efecto de un fluir nominativo. Además, la *geminatio* como

[18] Dice Octavio Paz: "La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez." Cfr. Paz, Octavio, "El Surrealismo", en *Las peras del olmo* Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 144.

figura que rige la construcción del discurso, continúa en esta sección en la que despunta una estructura opositiva inicial marcada por los pronombres. Como indicamos más arriba, esta sección es fundamental en la tematización y progresión; en primer lugar, mientras en las dos anteriores secciones el sujeto del enunciado es /el amor/, en ésta interesarán otros elementos en la constitución de un proceso que, siendo poético, es a la vez amoroso. Así, pues, semánticamente se delimitan oposiciones como amado/amante, ausencia/presencia, ser poseído por el tiempo/poseer el tiempo, día/noche.

En cuanto a la pareja amado/amante, es en este último término donde se concentra la actividad, onírica, fundamentalmente, pero también polémica, en tanto establece la relación con los elementos adversos a la posesión: el tiempo, la vigilia, la ausencia. El amado, por su parte, aparece en el poema como ausencia o en fuga perpetua:

.....
Amo la rabia de perderte
tu ausencia en el caballo de los días
Tu sombra y la idea de tu sombra
Que se recorta sobre un campo de agua (p. 63)

Se trata, en rigor, más que de una escritura que rememora la ausencia del amado, de la construcción de una imagen que aparecerá real en la constitución del proceso poético-amoroso; por eso en él adquiere relevancia la mirada del amante que apresa la imagen del amado (una traza, un reflejo en la superficie del agua), la aisla del transcurso temporal y la fija en un instante que permanece; la suspensión del tiempo es también anulación de la muerte. Esta permutación de las valencias negativas en positivas ocurre en un tiempo y en un espacio precisos: la noche, el poema. Los versos finales enlazados por la anáfora /y/ que marcan una temporalidad de otro orden, no fragmentada por la diferencia día/noche, proponen el salto a un estado diferente:

Y al fin es mío el tiempo
Y la noche me alcanza
Y el sueño que me anula te devora
Y puedo asimilarte como un fruto maduro
Como una piedra sobre una isla que se hunde (p 63)

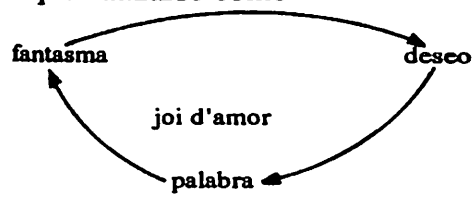
La noche, pues, como posibilidad de acceder a una experiencia amorosa que acaece en el espacio poemático, permite referir la escritura surrealista al romanticismo alemán, del que Novalis constituyera una lectura frecuente entre los poetas de este siglo: "Y la Noche fue / Seno fértil / De las revelaciones", dice en sus himnos[19] y Breton: "El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplarse el fuego que arde en sus dedos. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relámpago, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche"[20].

Ahora bien, no podemos dejar de referirnos en este punto a una concepción amorosa, de antigua raigambre en la cultura occidental, que, creemos, es la que se intertextualiza en la poesía de César Moro: se trata de la tradición que concibe al amor como un proceso de carácter eminentemente fantasmático y que, originada en un cuerpo de doctrinas filosóficas, médico-fisiológicas y místico-religiosas, aparece por primera vez poetizada en la lírica provenzal trovadoresca del doscientos, más tarde en e neoplatonismo y retorna en el siglo XIX con Baudelaire, Nerval y De Quincey. Según este cuerpo de doctrinas la génesis del amor era explicada como un proceso

19 Novalis, *Himnos a la noche*, trad. Francisco Elvira Hernández, Madrid, Visor, 1974, p. 37.
20 Breton, André, "Primer manifiesto", en *op. cit.*, p. 59.

fantasmático: no un cuerpo externo, sino la imagen interior -esto es, el fantasma impreso a través de la mirada en los espíritus fantásticos- es el origen y el objeto del enamoramiento, y sólo la elaboración y la contemplación de esta imagen puede generar una auténtica pasión amorosa. La fantasía, la memoria y el sueño concurrían a dar existencia a una imagen cuya visión interior permanecía aún en ausencia del objeto sensible. Según Giogio Agamben, el descubrimiento medieval del amor, es el descubrimiento de la irrealidad del amor, de su carácter fantástico. Tanto la historia de Narciso, uno de los temas más frecuentes de la iconografía erótica medieval, como la de Pygmalión, aluden ejemplarmente al enamoramiento de la imagen. A diferencia de la modernidad, el medioevo no concibe en el mito de Narciso el ser un amor de sí, sino el ser amor a una imagen (un "innamorarsi per ombra"). "La fuente del amor o el espejo de Narciso aluden ambos a la imaginación donde mora el fantasma. Narciso, enamorado de una imagen, es el paradigma ejemplar del fin d'amors, y además, con una polaridad propia de la psicología medieval, es el *fol amour* que quiebra el círculo fantasmático en la tentativa de apropiarse de una imagen como si fuera una criatura real".[21]

El vínculo semiológico que en la cultura medieval une fantasma, palabra y deseo crea un espacio en el que el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor, en una circulación cuya utópica topología puede esquematizarse como



en este artículo, el fantasma genera e deseo, el deseo se traduce en palabra y la palabra delimita un espacio en el que es posible la aproximación de aquello que, de otro modo, no puede ser poseído n gozado. Esto permite que la poesía sea concebida como "joi d'amor", es decir, como plenitud de la experiencia poético-erótica; "estancia" en que se celebra a amor, la palabra poética es, pues, e espacio de sutura entre el deseo y su inaferrable objeto[22].

Retornando ahora al poema de Moro, podemos decir que es precisamente ese núcleo formado por la concatenación anafórica el que demarca el espacio de conciliación de las oposiciones semánticas: la unión de amado y amante ("Y puedo asimilarte como un fruto maduro / como una piedra sobre una isla que se hunde"), entendida no como unión de los cuerpos, sino como *conjunción* del amante con la imagen del amado[23] y, por lo tanto, conversión de la ausencia en presencia,

---

21 Cfr. Agamben, Giorgio, "Eros allo specchio", en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Giulio Einaudi ed., 1977, p. 99-100. (La traducción es mía) En el capítulo V, "I fantasmi di Eros", Agamben anota que en su estudio de 1917 sobre *Duelo y melancolía*, Freud descubre que el mecanismo de la melancolía se basa en el conferir de una fantasmática realidad a un objeto perdido, pero, en cuanto es duelo por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo intenta una posesión que ninguna apropiación podría igualar y ninguna pérdida podría acechar." (p. 28). Freud subraya el eventual carácter fantasmático del proceso melancólico, observando que la rebelión contra la pérdida del objeto amoroso puede alcanzar tal grado que el sujeto huye de la realidad y se une al objeto perdido mediante una psicosis alucinatoria de deseo.

22 Cfr. Agamben, *op. cit.*, p. 152.

23 Aunque en otro registro, recordamos el proceso desarrollado en la "Noche oscura" de San Juan de la Cruz "¡Oh noche que guiaste!, / ¡oh noche amable más que e alborada! / ¡oh noche que juntaste / Amado con amada, amada en el amado transformada!". En *O. Completas* Madrid, BAC, 1982, p. 318.

arrebatada al transcurso temporal ("Y al fin es mío el tiempo / Y la noche me alcanza / Y el sueño que me anula te devora") por medio de una alquimia poética que hace de la escritura "un amado espacio de revelaciones", por decirlo con palabras de Alejandro Pizarnik.

La IV sección se centra en la visión del cuerpo amado, tematizando el encuentro amoroso. El cuerpo del otro se objetiva a partir de una mirada que amorosamente va recorriéndolo. Esa mirada prismática que en otros poemas de *La tortuga ecuestre* permite el acceso a una percepción más plena del objeto mediante imágenes que procuran la descomposición del orden impuesto por la razón, se presenta ahora no como vehículo de dispersión sino de concentración; las imágenes se reducen frente al predominio de menciones al cuerpo. Es pues, esta concentración la que hace del cuerpo amado la máxima imagen: la imagen del mundo.

El cuerpo del poema es imagen del cuerpo amado, como éste lo es del mundo, desplazamientos que ocurren en la geminación lingüística; pero el cuerpo del poema está *en lugar del* cuerpo amado, opera por lo tanto, como sustituto de lo que no está. En César Moro el erotismo asumirá la forma del exilio, y la mirada, su vehículo, expresa esa distancia.

En la V sección se evidencia más claramente el proceso al que aludimos; toda la sección está regida por el verbo *verte*, su recurrencia fija la imagen del otro: "Verte los días el agua lenta /... Verte si cuento la horas..." La mirada y el nombre son intermitentes, ambos son inscripciones que, como señala Sucre, restituyen a la escritura su sentido etimológico. Como en el movimiento anterior, el nombre invade el mundo y lo transforma:

Tu nombre aparece intermitente
Sobre un inmenso ombligo de panadería
A veces ocupa el horizonte
A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas
Siempre puedo leerlo en todas direcciones
Cuando se agranda o se complica de todas las palabras
que lo siguen
O cuando no es sino un enorme pedazo de lumbre
O el paso furtivo de las bestias del bosque
O una araña que se descuelga lentamente sobre m cabeza
O el alfabeto enfurecido (p. 65)

Es este sentido, si avanzamos en la lectura hasta el primer verso de la última sección: "El agua lenta las variaciones mínimas lentas" (construído como una variante de "El agua lenta el camino lento los accidentes lentos"), se advierte que la sección V constituye una re-escritura y una clave de la VI. En cuanto a ésta, decíamos, el nombrar en imágenes a cuerpo está en lugar de la percepción inmediata de éste, como si se tratase de una escena vivida en el sueño[24]: ahora, en la V sección, se revela el sentido (no e único, pero sí uno de los que juegan en e texto) del ver y del nombrar.

Ver -creemos- debe ser restituído a código surrealista y entendido como la capacidad de acceso a una realidad re-cortada por la vigilia, la razón o la costumbre. En su "Carta a los videntes" Breton había dicho: "Lo que es *será*, en virtud únicamente del lenguaje, y nada podrá impedirlo."[25], relacionando e trabajo de las videntes con el de los poetas. Es, pues, esa capacidad enriquecedora del lenguaje a través de sus

[24] Dice Moro en otro texto: "La lucidez amarga de la saturnales, la de la primera libación, la del vigilante silencioso nocturno, la de los últimos parpadeos de la conciencia antes de naufragar en el agua translúcida de sueño." Cit. por Coyné, André, "No en vano nacido César Moro...", en *ECO*, 243, Bogotá, Buchholz, ene 1982, p. 306.

[25] Breton, André, "Carta a las videntes", en *op. cit.*, p 254.

imágenes la que revela al objeto, lo hace real al anular las falsas antinomias. El nombrar, en relación con el ver, atiende a la acentuación del significante en su materialidad, sin ligazones referenciales. Es el significante el que, en el acto de ser nombrado, en su repetición, genera otras asociaciones: "Tu nombre aparece intermitente... Siempre puedo leerlo en todas direcciones". Es, como anota Julio Ortega, la "reconversión de la escritura antes del discurso en la construcción inaugural de un espacio de liberaciones."[26]

La sección final concluye este proceso poético remansando el ritmo, que ahora es producido por enunciados mucho más breves. Las imágenes pierden la cohesión lograda por la recurrencia lexemática *lenta*/lento y se perfila una nueva y última espacialidad que, si por una parte remite al "cuarto caldeado" como espacio de máxima concentración, por otra alude, en la progresión significativa al mar como espacio de lo indeterminado:

.....
El agua cayendo lenta
Sobre el mundo
Junto a tu reino calcinante
Tras los muros el espacio
Y nada más el gran espacio navegable
El cuarto sube y baja
Las olas no hacen nada... (p. 65)

El mar, como la fauna marina, son presencias constantes en la poesía de Moro. Entre sus valencias, siempre positivas, se destaca la de ser un continuo, un espacio de posibilidades; el "cuarto", figurativizado en /navío/, interseca con otro elemento, el fuego, caro a la imaginería surrealista. Agua y fuego coexisten en el inmenso ámbito de la noche, lugar de desaparición de los contrarios.

Los versos finales de esta sección subrayan el término del proceso con la llegada de la luz diurna:

El alba acecha para asestarnos su gran golpe
Ciegos dormidos
Un árbol ha crecido
En vano cierro las ventanas
Miro la luna
El viento no ha cesado de llamar a mi puerta
La vida oscura empieza (p. 65)

que reinstala el transcurrir temporal; e verso final[27] marca el retorno a un estado que esciende al sujeto de la imagen amada.

Así, la construcción poética del cuerpo del otro, el nombrarlo, secede en el ámbito de la noche; su vasto campo semántico (fuego, luminosidad, poesía) se opone a de día, como transcurrir del tiempo, dispersión y exilio de la imagen.

La pasión aísla al sujeto en un espacio poético habitado por la imagen fantasmática del amado, la que se construye en la escritura por medio de un nombrar que en su inacabable fluir asegura la existencia del objeto[28]. Por ello,

26 Ortega, Julio, "La escritura de la vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 106-107; 45 (1979) p. 195.

27 Cfr. los versos finales de "Oh furor el alba se des prende de tus labios", p. 56

28 No existe en el texto de Moro un solo signo de puntuación, lo que hace de la escritura un fluir sin dique Este carácter inacabado del poema forma parte, como

entendemos que si se produce una plenitud, esta no depende de la posesión de un objeto amoroso extrapoético y que sería exaltado en el poema; antes bien, este goce reside en la construcción de un objeto de lenguaje. El motor que da origen a esta existencia -y que justifica al mismo tiempo la existencia de una voz y una mirada poética- es el deseo (la *geminatio*) de lo que no está. La intensidad del erotismo en la escritura de Moro se revela en el ser ésta una escritura siempre demandante[29]. El lenguaje, pues, está en el centro de la ausencia y por ella es generado.

"El mundo ilustrado" es uno de los poemas en que se advierte con mayor claridad la aprehensión de una imagen (anclada anafóricamente) y el paulatino aislamiento, en el espacio que ella crea, de la voz poética:

Igual que tu ventana que no existe
...
Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que
me asegura idealmente tu existencia
...
Y toda tu presencia sin cerrar los ojos
...
Y me encierro dentro de ti a mí solo
Dentro y lejos de ti... (p. 55)

El espacio del poema anula las coordenadas espaciales, al tiempo que el objeto (amado) convoca una apertura al mundo. En *La tortuga ecuestre* las imágenes del mundo de la naturaleza son constantes, aparecen más de setenta menciones a animales. Ese mundo revela su contigüidad con el cuerpo en la recurrencia del nombrarlo; así, por ejemplo, en poemas como "Oh furor..." o "El humo se disipa", en los que elementos del cuerpo como "tu frente" o "tu aliento" generan imágenes del mundo.

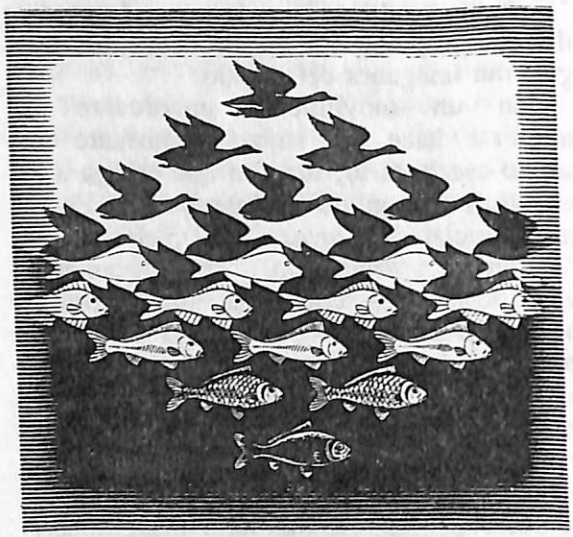
En un movimiento envolvente e nombrar hace del sujeto nombrante un sujeto escriturario, función que otorga a la escritura un sentido de inscripción. En e texto inicial de *Cartas* (1939), el nombre "Antonio", reiterado anafóricamente veintiocho veces, conforma visualmente a poema en dos cuerpos" el de la izquierda construye una columna perfecta (un paradigma) y el de la derecha se forma con enunciados en los que predomina la cópula verbal, lo que hace del poema un espacio ocupado en todas las direcciones por la nominación geminativa, incluso siguiendo el orden normal de la lectura el nombre "Antonio" ocupa el inicio y el final.

El nombrar tiene además otra función" la de detener un movimiento perpetuo de fuga de la imagen: "El humo vuelve y se acumula para crear representaciones/ tangibles de tu presencia sin retorno" (...) "Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo"[30] "Oh furor..." (p. 56); "Tan pronto llegas y te fuiste..." "Vienes en la noche..." (p. 58); "Tener entre las manos largamente una sombra/ De cara a sol/ Tu recuerdo me persiga o me arrastre sin remedio/ Sin salida sin freno sin refugio sin habla sin aire" "Batalla al borde de una catarata" (p. 59);" Tratando de robarte a la realidad/ Al ensordecedor rumor de lo real/ Levanto una estatua de fango purísimo/ De barro de mi sangre" "La leve pisada del demonio nocturno" (p. 60)

señala Roberto Paoli, del código surrealista. Cfr. Paoli, Roberto, *op. cit.*, p. 199.

[29] La carta es el género por excelencia de la demanda y también escritura de la ausencia.

[30] Existe, en el nivel de la tematización un aspecto deificador en la construcción de la imagen amada, lo que es visible en poemas como el inicial de las *Cartas* y en un sintagma como "y tu imagen y semejanza son el mundo" construido sobre la base del patrón lexicalizado "Dios hizo al mundo a su imagen y semejanza". Este aspecto tiene además relación con un cierto hieratismo que surge de la menciones al cuerpo del otro.



Estos ejemplos permiten observar que todos los elementos que aluden a la imagen del amado corresponden al campo de lo abstracto o connotan intangibilidad y revelan el carácter de *constructo* de la misma que, como decíamos se da en un espacio de exilio, habitado solamente por el sujeto y la imagen. En "Carta de amor", texto originalmente escrito en francés y traducido posteriormente por Westphalen, el recuerdo se reconstruye en la reiteración del verbo "pensar". El pensar como operación que extrapola al objeto para inscribirlo como tal en otro espacio, aparece como el único medio de confirmar la retención de una existencia en fuga[31].

Pienso en las holutorias angustiosas que a menudo nos rodean
/al acercarse el alba
...
Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas
/supremas de la única realidad...
Pienso tu rostro
inmóvil brasa de donde parten la vía láctea...

Intratable cuando te recuerdo la voz humana
/me es odiosa
Siempre el rumor vegetal de tus palabras
/me aísla en la noche total
donde brillas con negrura más negras
/que la noche..

No olvidaré nunca
Pero quien habla de olvido
en la prisión en que tu ausencia me deja
en la soledad en que este poema me abandona
en el destierro en que cada hora me encuentra...//
en el sitio y a la hora convenidos pero
/inhallables
en las llanuras fértiles del paroxismo
y del objetivo único
pongo toda mi destreza en
/deletrear
aquel nombre adorado
siguiendo sus transformaciones alucinantes...[32]

El poema -como carta- es la escritura que se instaura en el espesor de la lejanía; ésta es, en definitiva, la condición de posibilidad de toda escritura amorosa. E exilio de la presencia y del amor, por naturaleza "intratable" cuando se lo está viviendo, es el que genera tanto a la imagen como al poema.

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que
voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber
que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es
precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la
escritura.[33]

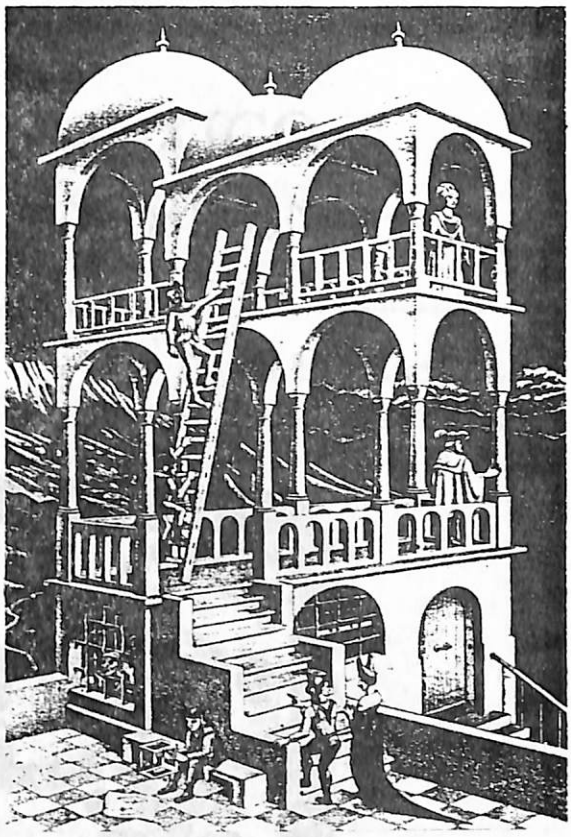
---

31 " 'Pensar en ti' no quiere decir otra cosa que esa metonimia. Puesto que en sí, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que olvido)." Cfr. Barthes, Roland, "La carta de amor", en *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1982, p. 51.

32 "Cartas de amor", en *El libro de unos sonidos*, selec de Reynaldo Jiménez, Buenos Aires, Ultimo Reino, 1988 p. 157-159.

33 Barthes, Roland, "Inexorable amor", en *op. cit.*, p 122.

El poema se construye en la obra de César Moro, como veíamos, por medio del procedimiento de la *geminatio*: la variación a partir de un patrón que opera por repetición. En este sentido, y en consonancia con la filiación surrealista de Moro, el poema se revela como un *constructo* dotado de autonomía, en la medida en que, como indica Julio Ortega, el surrealismo propone la fractura del discurso naturalista representativo[34]. Así, pues, el poema se propone como un espacio en que la existencia se ilumina en su autogenerarse. Exilio voluntario en la palabra, como morada de la Poesía, espacio en que se nombra al deseo y en que tiene lugar la maravilla. "Mientras escribo -dice Moro- la noche dispensadora de maravillas enciende sus fuegos por el mundo; brillan las lámparas votivas de la Poesía como otras tantas estrellas dando su norma sideral, inútil quizá, al debate de los hombres... Fuera de ella -hilo de Ariadna-, la desesperación, el fragor estéril de las simulaciones, la ceguera que inmoviliza dentro del Laberinto..."[35]



[34] Cfr. Ortega, Julio, *op. cit.*, p. 188-189.

[35] Moro, César, "Carta a Xavier Villaurrutia", *Las Moradas*, 1949, cit. por Coyné, André, *op. cit.*, p. 304.

VISIONES DE MEXICO: A PARTIR DE BALBUENA

David Lagmanovich
Universidad Nacional de Tucumán

Nos interesa reseñar algunas de las descripciones literarias de la ciudad de México, a partir de su constitución como capital del Virreinato de la Nueva España, es decir, una vez que se ha cumplido la construcción de una ciudad "europea" sobre lo que había sido ciudad azteca de Tenochtitlán (cuya descripción primigenia en nuestras letras, como es bien sabido, se encuentra en la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés y documentos concomitantes). En particular, me interesó la correlación entre la *Grandeza mexicana*, de Bernando de Balbuena (publicada en 1604) y la *Nueva grandeza mexicana* (1946) del poeta contemporáneo Salvador Novo: entre una obra y la otra, y más allá de ellas, se tiende un vasto tejido de referencias intertextuales.

1. Comencemos por evocar la *Grandeza mexicana*, que el bachiller español Bernando de Balbuena compuso en 1603 (la dedicatoria está fechada el 15 de setiembre de ese año) y publicó en 1904 en México, donde entonces residía. Recordemos, para ubicar esas fechas, que Balbuena era entonces un hombre de poco más de 30 años [1].

Había nacido en Valdepeñas, o sea en la Mancha, en 1562; sólo en 1584, contando con 22 años, se autoriza su radicación en la Nueva España. Después de iniciar estudios eclesiásticos en 1586 (a los 26 años, edad un poco tardía para aquella época), aparece ocupando cargos de clérigo en Guadalajara, en 1592.

En ese año del primer centenario de la llegada de Colón a América, hace ahora exactamente cuatro siglos, el bachiller Balbuena (quien habría de doctorarse en Teología durante su único regreso a España, en 1607) comienza la elboración de *El Bernardo* , su obra más ambiciosa. Fiel a los hábitos de escritura de su época, en la que los hombres de letras trabajaban sin presiones mayores, la da por concluida diez años más tarde, en 1602. Sólo la verá impresa, en Madrid, en 1624. Mucho antes, en 1608, había publicado la novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erífile.*

Balbuena muere en Puerto Rico, lugar de su último destino eclesiático, en 1627, el ahora notorio año de la muerte de Góngora. En vista de este dato, parece indispensable considerarlo en relación con el desarrollo del barroco en la América Hispánica o quizá, como prefiere Angel Rama, con el **manierismo:** discusión, esta de barroco y manierismo, en la que no me propongo entrar en este momento, y que en todo caso no considero demasiado apasionante [2].

Así, la obra literaria de Balbuena va a quedar signada por su cultivo de dos géneros que rápidamente se tornan anacrónicos: la novela pastoril y el poema heroico (sus textos de este tipo se publican, respectivamente, tres y diecinueve años después del primer *Quijote*, divisoria de aguas literarias), y por una obra de extensión relativamente menor, la ya mencionada *Grandeza mexicana*, que es el tema de estas páginas.

Es sabido que esta obra adopta la forma de la epístola y que, como otras del Siglo de Oro (la "Epístola moral a Fabio" y la dura epístola satírica y censoria de Quevedo al Conde-Duque de Olivares son otros ejemplos), tiene como vehículo indispensable la **tersa rima**, el terceto endecasilábico italiano que es uno de los metros más prestigiosos de nuestra época clásica.

Por otra parte, sabemos también por el propio Balbuena (quien detalla estas circunstancias en la "Introducción") que el relato descriptivo en forma de carta del que estamos hablando fue escrito a instancias de una noble dama llamada doña Isabel de Tobar y Guzmán, criada en San Miguel de Culiacán y amiga suya (no falta quien quiera ver aquí un romance juvenil, que sería harto difícil de probar).

Doña Isabel, quien para entonces - después de enviudar de un esposo tan

[1] La información general sobre Bernando de Balbuena se encuentra en el libro de José Rojas Garciadueñas, *Bernando de Balbuena; la vida y la obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

[2] Angel Rama, "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernando de Balbuena", *University of Dayton Review*, 16,2 (1968): 13-21.

noble como ella- había entrado en religión, iba a viajar a la ciudad de México poco después de que lo hiciera el propio Balbuena, al cabo de los años pasados por éste desempeñando diversas funciones, como se ha dicho, en Guadalajara. En palabras del autor,

> mandóme con algún encarecimiento que en los días que le traía de ventaja a esta ciudad tomase a mi cuenta el dársela muy particular de las cosas famosas della, para que así más alentada se diese prisa a concluir su comenzado viaje, y llegada al fin dél no se le hiciese del todo nueva la grandeza de la tierra (57) [3].

Tal parece ser (no hay motivo especial para dudarlo) la génesis del texto.

No tiene orígenes tan significativos en el plano personal la *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo (1904-1974)[4], el importante poeta vanguardista, ensayista y dramaturgo mexicano. La primera edición es de 1946 [5], y el texto procede de un concurso: recibe, en efecto el premio "Ciudad de México" de ese año.

El texto de Novo está en corrida y entretenida prosa, no en verso; y, desde luego, media gran distancia entre aquellos años absolutamente iniciales del siglo XVII y los ya centrales del siglo XX. Con todo, la comparación de los dos textos, obviamente relacionados (y, que yo sepa, no desarrollada hasta ahora, a pesar de la proximidad de los títulos) presenta algunos motivos de interés.

2. Una de esas cuestiones nos ocupa en estas páginas: a saber, la posibilidad y límites de la reescritura de textos coloniales hispanoamericanos. Reescritura, imitación evocación, percepción de los constantes y de lo mudado, gesto obligado de cortesía hacia el texto antiguo reservando o no derechos propios al texto moderno: todas ellas son formas de intertextualidad que sería importante discriminar. En otras palabras, no cuesta suponer que sin la *Grandeza mexicana* no existiría la *Nueva grandeza mexicana*, pero ¿hasta qué punto hay influencia, hasta qué punto reescritura, hasta qué punto consciente o inconsciente variación?

Si no alcanzamos a contestar a todos estos interrogantes, al menos pretendemos establecer algún marco de referencia para seguir trabajando sobre el tema. A continuación, enumeraremos nuestras primeras observaciones en una media docena de puntos.

3. El primer aspecto puntual que podemos considerar es el de la estructuración de los textos.

En cuanto al de Balbuena, en la cultura de la época la cuestión refiere al concepto de "cifra", según está ya ana

---

[3] Dos ediciones modernas de la *Grandeza mexicana* son:(1) México, Universidad Nacional Autónoma, 1941, edición prólogo de Francisco Monterde, con fragmentos del *Siglo de oro* y *El Bernardo* (Biblioteca del Estudiante Universitario, 23); y (2) México, Porrúa, 1971, con estudio preliminar de Luis Adolfo Domínguez, texto de la *Grandeza* seguido del "Compendio apologético en alabanza de la poesía", 3a ed., 1980. A esta última se refiere la paginación, entre paréntesis, en el texto.

[4] Para información general sobre Salvador Novo, ver Antonio Magaña Esquivel, *Salvador Novo*, México, Empresas Editoriales, 1971.

[5] México, Editorial Hermes, 1946. Otra edición, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 1947 (Colec. Austral, 797). A esta última se refiere la paginación, entre paréntisis, en el texto.

lizado por la crítica[6]. Es bien sabido que el texto contiene su propio mecanismo generativo. Como "argumento" - en realidad, como proemio o quizás como "tema" en el sentido musical: algo que va a ser desarrollado- aparece, encabezando el libro, una octava real; cada una de sus líneas (a excepción de la séptima, que luego se divide en dos) va a funcionar como título y tópico de uno de los capítulos de la obra; el último verso, a su vez, permitirá una recapitulación. He aquí la estrofa:

> De la famosa México el asiento,
> origen y grandeza de edificios,
> caballos,calles, trato, cumplimiento,
> letras, virtudes, variedad de oficios,
> regalos, ocasiones de contento,
> primavera inmortal y sus indicios,
> gobierno ilustre, religión y Estado,
> todo en este discurso está cifrado.
> (p.59)

La línea clave -la cifra, en sentido estricto- es por supuesto el octavo verso : "todo en este discurso está cifrado". Dividiendo, como se ha dicho, el verso 7 en sus dos hemistiquios, "gobierno ilustre" como un tema, "religión y Estado" como el siguiente (tal vez por aquello de "al César lo que es del César"...) nos entrega Balbuena ocho capítulos descriptivos y uno, noveno, de epílogo y resumen.

Familiarizados como estamos los lectores modernos con los mecanismos de la metaficción y las estructuras topológicas en la literatura contemporánea (tema éste que anticipó brillantemente Hans Magnus Enzensberger[7]), no podemos menos que concebir este último verso como una suerte de espejo de la construcción total. Nos mantenemos así dentro del orbe conceptual del barroco, con su imagen del laberinto, su predilección por los espejos, su reflexiones y refracciones, y, sobre todo, con esa noción tanto plástica cuanto musical y literaria de la "cifra": anticipación del *aleph* borgeano, llave mágica para todas las cosas del mundo; noción, en fin, de irresistible atracción para los lectores de aquel tiempo y del nuestro.

En su propia descripción de México, Salvador Novo también usa -al menos como punto de partida- la famosa octava de Balbuena. Pero lo hace en forma peculiar. No proporciona ningún comentario al primer verso ("De la famosa México el asiento"), uno de los más famosos en la historia de la poesía mexicana; une en un solo capítulo los dos segmentos del verso 7 que Balbuena había desunido; y altera , sin que pueda discernirse por qué, el orden de la exposición, aunque mateniendo los versos del lejano poema como títulos de sus capítulos. Si el texto de Balbuena tenía, respecto de la octava, el orden 1-2-3-4-5-6-7a/7b-8, o sea un total de nueve capítulos, el libro de Novo aparece ahora con el orden 3-5-4-2-7(a y b)-6-8, llegando así a siete capítulos, al precio cierto de desdibujar el plan del original.

Con aun menor fidelidad a las convenciones del diálogo intertextual, el último capítulo, o resumen, o epílogo, que para Balbuena es en efecto cifra de todo lo anterior, se dedica en Novo a otro tópico, el de la vida cotidiana de

---

6 Véase sobre este punto la referencia a Ernst Robert Curtius en el trabajo de Angel Rama citado en la nota 2.

7 Hans Magnus Enzensberger, "Estructuras topológicas en las literaturas modernas", *Sur* (Buenos Aires), 300 (mayo-junio 1966): 3-16.

las familias de México, que no hubiera podido ser más ajeno a la modalidad espectacular y monumentalista del bachiller de Valdepeñas. Insisto: se desdibuja, en la fácil facundia del siglo XX, lo que más nítido y ceñido trazo tenía en la minuciosa contrucción del siglo XXVII.

4. Un segundo quiebre del diálogo intertextual, quizá más importante -aunque aquí lo tratemos sumariamente- es el que se refiere a la perspectiva de ambos cronistas de la ciudad: la mirada del contar.

En esquema, es fácil apreciarlo. Balbuena cronica una ciudad que ve, que conoce bien, en la que ha vivido a su venida de España, que ha visitado con frecuencia durante sus años de Guadalajara, y a la que vuelve a residir merced a una evolución favorable de su carrera eclesiática. Novo también cronica la ciudad que ve, podría decirse. Sí, pero hay algo fundamental: lo que Balbuena presenciaba como algo acabado (de ahí el monumentalismo) y perfecto (de ahí la hipérbole), Novo lo ve como resultado de una transformación.

Mejor dicho, Salvador Novo ve la transformación misma, el punto de llegada, pero también los momentos anteriores. Percibe la historia, cosa que Balbuena no hacía (tal vez porque la historia de la Nueva España, vista por los hombres de la vieja España, era tan reciente): se deja llevar, Salvador Novo, por el recuerdo y por la nostalgia.

Y entonces, el México que ve este cronista moderno es un calidoscopio de cuatro siglos: abreva en Francisco Cervantes de Salazar, que describió la ciudad en diálogos latinos cuatro siglos antes[8], tiene presente el México de los tiempos virrenales de que hablaron Alfonso Reyes y su admirado Artemio del Valle-Arispe,[9] evoca el México de Porfirio Díaz, mira de reojo (y sin mucho entusiamo, diríase) el México de la Revolución y se asoma a ver lo que en la Alameda, en Chapultepec, en su Coyoacán o en Polanco hace la gente, está ahora mismo haciendo la gente de su ciudad.

---

8 Ed. moderna bajo el siguiente título: Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín Garcia Icazbalceta, Notas preliminares de Julio Jiménez Rueda, México, Universidad Nacional Autónoma, 1939 (Bibl. del Estudiante Universitario, 3).

9 Cf. sobre todo Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Colec. Tierra Firme, 40), 1948, y su reimpresión en *Obras completas de Alfonso Reyes*, v. XII, México, Fondo de Cultura Económica (Colec. Letras Mexicanas), 1960, p. 279-395 .

5. El último posesivo que he usado da la clave de otra diferencia:

Salvador Novo describe *su* propia ciudad, mientras que Balbuena describía el orgullo de los españoles por la ciudad que habían conseguido imponer a la tierra de los aztecas. Frente a esa ciudad , Balbuena siente también nostalgia, pero de España. Uno de los últimos tercetos de la obra -casi un envío- dice: "el mundo que gobiernas y autorizas / te alabe, patria dulce, y a tus playas / mi humilde cuerpo vuelva, o sus cenizas" (p. 124). Notemos la tal vez incosciente elección de las formas verbales: "el mundo que gobiernas y autorizas". En esa visión de América que no hay que esforzarse mucho para considerar "desde fuera", España no sólo gobierna (`rige'), sino que también autoriza (`crea', `es autora de', y en consencuencia `permite ser') a América: es el origen de su existencia.

6. Permítaseme una digresión. A veces los cronistas llaman la atención no sólo por lo que muestran, sino también por lo que omiten. El grave Balbuena, en el capítulo encabezado por el endecasílabo "Regalos, ocasiones de contento", señala como en un aparte teatral: "Sin otros gustos de diverso trato, / que yo no alcanzo y sé sino de oídas, / y así los dejo al velo del recato" (p. 93). ¿Qué serán estos "gustos" en los que clérigo no incurre, pero de los que ha oído hablar, que oblicuamente figuran entre los encantos de la ciudad?. Dos siglos y medio más tarde, el no tan grave Novo, en el capítulo del mismo lema, apunta: "¿Otras formas de capitalizar la noche, más privadas, paradisíacas? Mi amigo - y mis lectores- tendrán que dispensarme de sugerirlas" (p. 59). A buen entendedor...

7. Pretendo no hacer enumeraciones demasiado largas pero, ya cerca del final, quisiera mencionar algo que no puede percibirse si no se presta atención a la función estructurante de la ideología. Me refiero a las convicciones que manifiestan respectivamente Bernardo de Balbuena y Salvador Novo, aquello en lo que cada uno cree.

Balbuena es una colección de certidumbres. Cree en la eficacia de España a través de su gobierno, sus funcionarios, su aparato civil y eclesiático, el manejo de sus riquezas. Oigámoslo:

> Un gran Virrey y real chancillería,
> la silla arzobispal, el Santo Oficio,
> cabildo ilustre, grave clerecía;
> la Caja real, pilar deste edificio,
> Casa de función y de moneda,
> de su riqueza innumerable indicio. (p. 119-120)

A mi ver es éste uno de los pasajes más significativos de la *Grandeza*, indispensable para nuestro perfil intelectual de Bernardo Balbuena. Nótese la nítida estructuración en estamentos que el texto propone: primero la máxima autoridad virreinal; sin solución de continuidad, la autoridad equivalente en el orden eclesiástico, necesariamente flanqueada por la Inquisición; luego, el competente funcionariado colonial, simétricamente dispuesto a servir a las potencias anteriormente mencionadas. Y, como elemento clave de esta arquitectura política ("pilar deste edificio"), el Tesoro, en donde la riqueza de las Indias se va transformando en barras de metal y en oro amonedado, para mayor gloria del Estado español y de la Iglesia

católica. El orden es perfecto: "el mundo está bien hecho".

Salvador Novo, en cambio, se revela como un típico hombre del siglo XX, problematizado e inseguro detrás de su coraza de suave humorismo (¿o será tal vez al humorismo suave, a la ironía, para esconder lo inseguro y problematizado de su personalidad?). A veces esa condición le lleva a extremos que -por el desdibujamiento categorial implícito en la enumeración caótica- nuestra conciencia moral tiene que hallar inaceptables. Véanse por ejemplo sus palabras cuando detalla la abundancia que a su juicio tienen en nuestro siglo

> la verborrea, el confusionismo, las promesas sin compromiso, la oratoria, la palabrería ininteligible, malabarística y vana. ¿No han dicho campanudos discursos a su turno Hitler, Churchill, Molotov, Eden, Goebbes, Roosevelt, Stalin, De Gaulle, Franco, Perón, Lombardo Toledano? ¿No se han reunido a discursear las Naciones Unidas? ¿No siguen haciéndolo? Y -a lo macho, mano- ¿se les entiende más que a Cantiflas? (p. 46)

No, quisiéramos decir tantos años más tarde: no fueron la misma cosa Hitler y Roosevelt; mediaron océanos - no sólo físicos- entre Eden y Perón. Pero no vamos a caer en la polémica póstuma: aducimos el pasaje anterior, simplemente, como ejemplo de un gesto *blasé* que contrasta claramente en las cerradas certidumbres de un hombre del siglo XVII.

Por otra parte, vale la pena recordar que en la obra poética de Salvador Novo hay una presencia constante del tema de la ciudad. Tal tema aparece ya en su primer libro, uno de los poemarios centrales de la vanguardia hispanoamericana: *XX poemas* (1925), esos poemas que no están "dibujados sobre los empolvados yesos de Academia", como él mismo dijo ; y continúa en libros posterirores. Permítaseme citar un breve poema del volumen *Nuevo amor*, de 1933; se trata del titulado precisamente "La ciudad", en el que bellamente, y sin decirlo de manera explicíta, se escucha la voz del recién venido campesino o provinciano, posiblemente niño o adolescente, en esta nueva realidad que es la ciudad de México en el siglo XX:

> Por esta puerta grande hemos llegado,
> yo les temía a esos hombres rápidos de
> la estación,
> todos ellos se ofrecen para algo
> y los automóviles...
>
> Yo me perdería aquí, solo,
> en tanta calle lisa y larga;
> ninguna persona sabe quién soy,
> las luces son más fuertes,
> las ventanas más altas y cerradas...

8. Una última referencia, y permítaseme que introduzca, en esta conversación de textos a través de los siglos, una tercera voz. Pasa ahora Balbuena a ser el bajo continuo, mientras que la melodía se reparte entre Novo y el recién llegado.

Ante todo, escuchemos la voz de Bernardo de Balbuena, en 1603, frente al presente eterno de un México idealizado:

> Bellísimo sin duda es este llano,
> y aunque lo es mucho, es cifra, es suma, es tilde
> del florido contorno mexicano. (p. 95)

Después la voz de Salvador Novó, en 1946, percibiendo el fluir del tiempo de una ciudad viva y eterna:

> Iglesias, palacios porfirianos, rascacielos. Esta trinidad esquemática y coexistente de nuestro Yo urbano, que representa a nuestra historia arquitectónica, se halla tan viva en nuestra vida doméstica como presente en nuestras calles. Esto es: convivimos hoy en México gentes que añoran la Colonia, que suspiran por Don Porfirio, y que se enorgullecen de alojarse en un rascacielos. (p. 129-130)

Y ahora poco más de un cuarto de siglo más tarde, en 1983, escuchemos una voz nueva, la de José Emilio Pacheco, tratando temas similares pero hablando de cara al fin de los tiempos; así por ejemplo en su poema "Paseo de la Reforma" [10]:

> Este fresno tan bien plantado
> que ni el rayo ni la tormenta pudieron
> estremecer,
> que ni el hacha
> osó injuriar con su afilado silbido;
> este monumento
> a la belleza del mundo;
> este pródigo
> que nos dejó respirar y alabó
> los ojos con su estampa
> y fue luz
> pero también dio sombra y duró
> más que nuestras edades y todo;
> este que parecía eterno
> o estable al menos,
> ha muerto asfixiado
> y masacrado con otros mil
> por el gas venenoso que echan
> los autobuses
> en la innoble y letal colonia
> penitenciaria
> que hasta hace poco llamamos
> ciudad de México.

Claro que la actitud de José Emilio Pacheco con respecto a todo lo que ha arruinado y está arruinando nuestra ciudades -la contaminación ambiental, el hacinamiento, la explotación demencialmente desmedida, la falta de respeto al hombre y a la naturaleza- se inscribe en una percepción más amplia de las relaciones entre el hombre y el mundo. Véase al respecto, como explicación y colofón de lo anterior, el sagaz poema de Pacheco incluido en su libro de 1969, *No me preguntes cómo pasa el tiempo:*

> Traduzco un artículo de *Esquire*
> sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp.
> en una antigua máquina Remignton.
> Corregiré con un bolígrafo Esterbrook.
> Lo que me paguen
> aumentará en unos cuantos pesos las arcas
> de Carnation, General Foods, Heinz,
> Colgate-Palmolive, Gillette
> y California Packing Corporation.

---

10 José Emilo Pacheco, *Los trabajos del mar*, México, Ediciones Era, 1983, p. 56.

El título de la composición, que deliberadamente dejé para final, es "Ya todos saben para quién trabajan"[11].

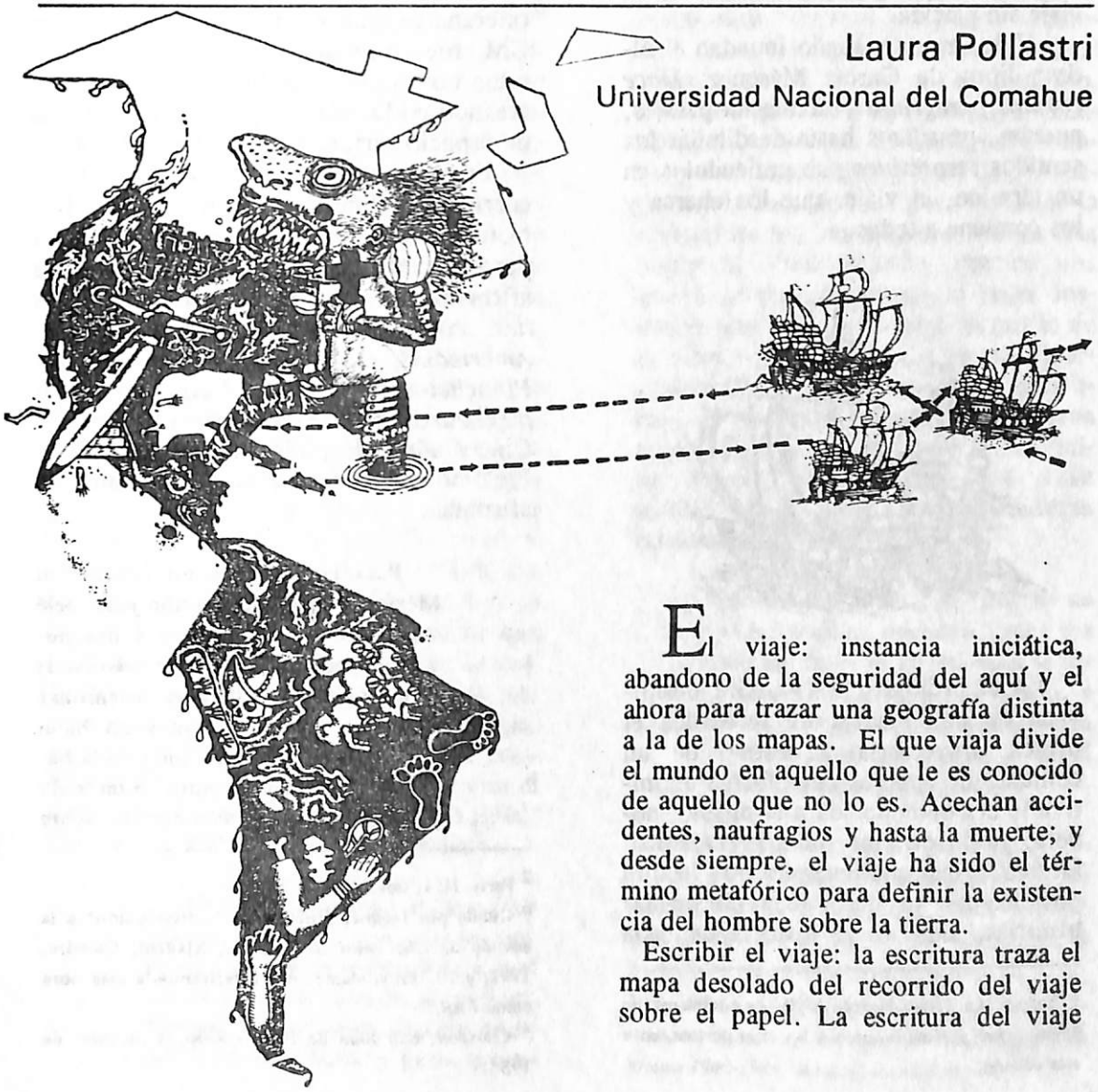
9. Así, en fin, la literatura, la poesía, siguen describiendo una ciudad difícil y querida, proponiendo nuevos enigmas, sacudiendo nuestro ánimo de manera nuevas. ¿Habrá un día frente a nosotros una "novísima grandeza mexicana"? Sin duda: porque está siendo escrita, hoy mismo, por los escritores y poetas de México. Allá lejos, hace cuatro siglos, Cervantes de Salazar y Bernando de Balbuena siguen ofreciendo sus modelos; y todo nuevo texto sobre México, ligado a aquellos, busca su propia clave, es decir, su propia cifra. Porque la cifra del hombre es su escritura. Es de ella que puede decirse, verdaderamente, que "todo en este discurso está cifrado"

---

[11] Cito por la siguiente compilación de los primeros libros de poesía del autor: José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, México, Fondo de cultura económica, 1980, p. 74.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: LA SENDA DEL PEREGRINO

Laura Pollastri
Universidad Nacional del Comahue



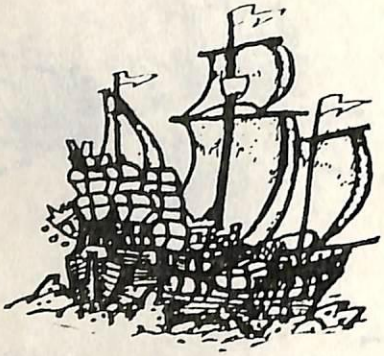
El viaje: instancia iniciática, abandono de la seguridad del aquí y el ahora para trazar una geografía distinta a la de los mapas. El que viaja divide el mundo en aquello que le es conocido de aquello que no lo es. Acechan accidentes, naufragios y hasta la muerte; y desde siempre, el viaje ha sido el término metafórico para definir la existencia del hombre sobre la tierra.

Escribir el viaje: la escritura traza el mapa desolado del recorrido del viaje sobre el papel. La escritura del viaje

Europa-América fundó nuestra lengua y nuestra literatura, y del cruce de ese viaje con la escritura surgió nuestra mitología: la lengua creó en nuestra tierra fantásticas ciudades y seres increíbles, porque las palabras fueron volviendo reales las entretelas de los sueños.

Leer la escritura del viaje: el ojo se desplaza por la ruta de papel para revivir la experiencia del otro. Paradoja del viajero que se queda y desarrolla un viaje sin partida.

Vida, muerte, sueño inundan el último libro de García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*[1] establecen pasajes, puentes, pasadizos hasta desdibujar los sentidos respectivos subsumiéndolos en un término, el viaje, que los abarca y los contiene a todos.



En el prólogo (11-19), GM deshilvana de una madeja de recuerdos el origen, trayectoria y destino de un conjunto de apuntes cuya forma definitiva le era desconocida a él mismo: novela, guión de cine, nota periodística. Deriva formal que inaugura otra lectura posible, no ya del contenido de las historias, sino de la historia de cada texto para hacerse un lugar en la escritura. En última instancia, el prólogo relata el combate cotidiano del escritor contra su propia invención para ganarle la partida al silencio. Fragmentos de ideas que se fueron desarrollando durante una veintena de años mientras desmadejaban su hilo de Ariadna por el laberinto geográfico de Europa.

Si miramos hacia atrás, si buscamos en el pasado en entrevistas y artículos del autor, vamos encontrando referencias, datos a través de los cuales GM fue fraguando la existencia de estos textos, por medio de los que fue creando en la conciencia de sus lectores un espacio virtual para darles cabida.

En una entrevista concedida a *Lire*[2], corrían los tiempos de un silencio ficcional autoimpuesto mientras Pinochet permaneciera en el poder en Chile-, ya afirmaba: "*J'écris depuis quelque temps des contes à propos des Latino-Americains en Europe et si demain Pinochet est renversé, dans vingt-quatre heures mon manuscrit est prêt*"[3]. Cinco años después, en un artículo, "¿Cómo se escribe una novela?"[4], afirmaba:

> Pues he vuelto a mi estudio en México, donde hace un año justo dejé varios cuentos inconclusos y una novela empezada, y me siento como si no encontrara el cabo para desenrollar el ovillo. Con los cuentos no hubo problemas: están en el cajón de la basura [...]. Formaban parte de un viejo proyecto sesenta o más cuentos sobre

---

1 Bogotá, La Oveja Negra, 1992. Los números de página entre paréntesis junto a las citas pertenecen a esta edición.

2 París, N51, nov.1979, p. 61.

3 Citado por Jacques Joset en la "Introducción" a la edición de *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1991, p.20. En adelante, nos referiremos a esta obra como *CAS*.

4 *Claridad*, San Juan de Puerto Rico, 3 de nov. de 1984.

> la vida de los latinoamericanos en Europa, y su principal defecto era el fundamental para romperlos: ni yo mismo los creía. No tendré la soberbia de decir que no me tembló la mano al hacerlos trizas y luego dispersar las serpentinas para impedir que fueran reconstruidos [...] es necesario romperlos de tal modo que no se puedan remendar nunca.

Entre lo que afirmaba este artículo y las observaciones del prólogo de *DCP* media una diferencia fundamental. Ocho años después afirmará: "es cierto que no rompí los borradores y las notas, pero hice algo peor: los eché al olvido"(15) . Una doble historia, la que recogemos a través del tiempo, que nos habla de un gesto fatal, del exterminio acorde con una imagen de escritor: "Un buen escritor se aprecia mejor por lo que rompe que por lo que publica"(15), y la otra, la que se relaciona con el oficio, que hace de la existencia de un conjunto de textos una trama, un tejido ficcional que revisa hacia atrás la historia de esa escritura y decide un peregrinaje de las notas de un cuaderno a través de los años hasta anclar en el libro; y, por otra parte, la historia de ese escritor, la biografía de ese autor y su relación con lo escrito que es la que GM quiere que conservemos en la memoria. A pesar de las diferencias respecto de los destinos de los papeles, ambas historias son perfectamente creíbles y GM hace pasar la relación con el lector por la cuestión de la credibilidad. En un artículo de 9-6-81, afirmaba:

> En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. También ellos [...] se encontraron con que la realidad iba más lejos que la imaginación.[...]
>
> Toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer.[5]

En español, empleamos el mismo verbo para afirmar "creo en Dios" como para "creo en los platos voladores". La creencia está más acá o más al costado de la razón y el intelecto. Parecería que no es necesaria una cuestión de fe para leer un cuento. Sin embargo, se nos exige un acto de fe, suspender la incredulidad para entender la historia de los latinoamericanos en esta vuelta al Viejo Mundo, que en una suerte de descubrimiento al revés instauran una Europa tropical en medio de la nieve, que reeditan los gestos hiperbólicos de nuestra naturaleza desaforada en el viento tramontano que lleva al suicidio, en una habitación de castillo donde Ludovico apuñalara a su amante; capaces de duplicar nuestras cataratas amazónicas en:

> una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles. Salís por los balcones, se derramaba a raudales por la fachada, y se encauzó por la gran avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta Guadarrama [...] (196).

Este fenómeno sólo pudo ser logrado por un par de niños criados en Cartagena de Indias, que pueden navegar en la luz, porque "La luz es como

---

[5] Gabriel García Márquez "Fantasía y creación artística", reeditado en volumen en GGM, *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991.

el agua" como reza el título del cuento, y solo ellos:

> Pues habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebosado, y todo el cuarto año elemental de la escuela San Julián el Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. En Madrid, España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz (197).

Para disparar la maquinaria del texto, para que fragüe su credibilidad, hace falta esa figura cuyos datos se dispersan en el prólogo corporificándose a través de los cuentos, una entidad ubicua que puede dar testimonio de lo ocurrido.

El espacio pertenece a una Europa mediatizada por la mirada de ese sujeto latinoamericano que puede reeditar lugares fantásticos sobreponiéndolos a los datos de la realidad. "Tramontana" recoge esta especial visión en el siguiente pasaje:

> Logró escapar al segundo día con la decisión de no volver nunca, con tramontana o sin ella, seguro de que si volvía alguna vez lo esperaba la muerte. Era una certidumbre caribe que no podía ser entendida por una banda de nórdicos racionalistas [...]. Yo lo entendía como nadie (166).

Este sujeto que comprende en un doble sentido, porque entiende la "certidumbre caribe" y porque se siente comprendido en un plan de igualdad en la cifra de latinoamericanos que despliegan su orfandad por Europa, es el sujeto capaz de preguntar y preguntarse:

> qué fue de aquellos pobres caribes que Colón llevó consigo en su primer viaje de regreso [...] Sin embargo, no sólo se ignora hoy quiénes eran, sino que es muy poco lo que se conoce de su destino final. Se sabe que fueron bautizados y que por lo menos uno de ellos se murió de frío en un monasterio de Aragón[6];

ese sujeto capaz de proponer, en un artículo escrito nueve años antes del quinto centenario de 1492:

> Lo menos que podríamos hacer en memoria de los primeros americanos que respiraron el aire de Europa -y con motivo de los 500 años de su viaje involuntario, pero de todos modos histórico- sería establecer a fondo y de una vez por todas qué fue de ellos y de sus tristes huesos. Tal vez nos llevemos todos la sorpresa de descubrir cuántos españoles ilustres descienden de ellos, a tanta honra para nosotros como para ellos[7].

(Hoy, con la conmemoración sobre las espaldas, puedo afirmar que hasta donde sé, esta revisión histórica no fue contemplada por los eventos del quinto centenario. Sin embargo, en 1992 apareció este libro de un escritor colombiano que recogió las historias de otros latinoamericanos que 500 años después van dejando su "rastro de sangre en la nieve").

El mapa europeo por el que despliegan sus historias estos hombres tiene

---

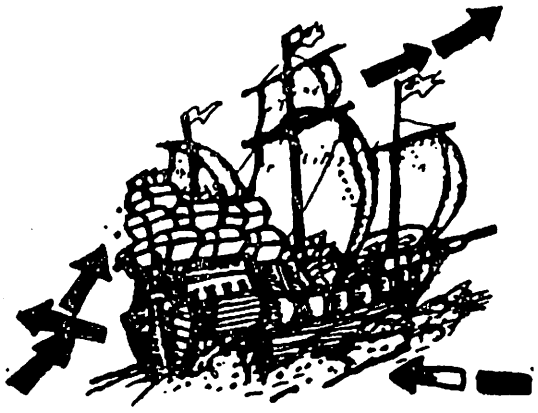
[6] Nota aparecida el 6/6/83, recogida en *Notas*, op. cit., pp.433-435. La cita pertenece a la p. 435.

[7] Ibidem, p.435.

que ver con el itinerario previsible que recorre todo latinoamericano para reconstruir del lado de allá, la Europa que se forja del lado de acá: Barcelona, Ginebra, Roma, París. Un derrotero impuesto por las agencias de viaje que ya ha construido un mapa mental, abonado por la presencia de fantasmas que lo habitan del lado de allá. París es un lugar donde vivir -pienso en Cortázar-, y también un lugar donde morir -pienso en Vallejo "me moriré en París con aguacero"[8] -y también está Ginebra, la que guarda la última voluntad de nuestro querido Borges.

Esta topografía se anuncia en el texto prologal y se ve enriquecida por otros puntos geográficos que, de algún modo, la reduplican. Porque esa es la civilización europea y eso es Occidente desde Latinoamérica. Por estas razones, estos serán los puntos geográficos que recorrerá GM en un intento de recuperar los paisajes de la memoria antes de publicar el libro.

Espacio, personajes, sujeto de la enunciación y una instancia que delimita y define las figuraciones de todos ellos: la del viaje.



La constitución de todos estos elementos respecto de la relación escritura-viaje-lectura se puede historiar en un repaso que se iniciaría en un texto fundacional, en este aspecto. Me refiero a *Relato de un náufrago*[9], publicado mucho después de haber alcanzado, los sucesos que narra, el público masivo. Su contenido fue publicado en episodios durante catorce días consecutivos, en el periódico *El espectador* de Bogotá; corría el año 1955. La historia que se narra es la de un naufragio y su único sobreviviente, Luis Alejandro Velasco, que salvó la vida en una balsa a la deriva, sin nada que comer y beber durante diez días. En el periódico la historia aparece firmada por su protagonista, Velasco, si bien el autor de la escritura fuera GM. Se apoderó de la historia, la narró en primera persona, pero se ocultó tras la voz de quien sufriera los acontecimientos que se narran.

Pero en el momento de su publicación en libro, quince años después, aparece firmada por su autor real. En la primera página un mapa del Caribe donde se señala el punto exacto de la partida del destructor Caldas, el punto en el cual ocho marineros cayeron al agua, el punto de destino del buque, Cartagena de Indias, y el lugar en el que la balsa de Velasco hizo tierra: Urabá.

A continuación, y antepuesto al contenido de la experiencia del naufragio, aparece otra historia, "La historia de esta historia"[10] se titula. Y allí se cuenta otra peripecia, los vericuetos por los cuales debieron transitar los pergeñadores del *Relato* como consecuencia de su publicación. En este punto, la historia particular del naufra

[8] En "Piedra negra sobre una piedra blanca", *Obra poética completa*, Buenos Aires,Ayacucho Hyspamérica, 1986, p.154.

[9] Barcelona, Tusquets, 1970.

[10] *Ibidem*, pp.7-10

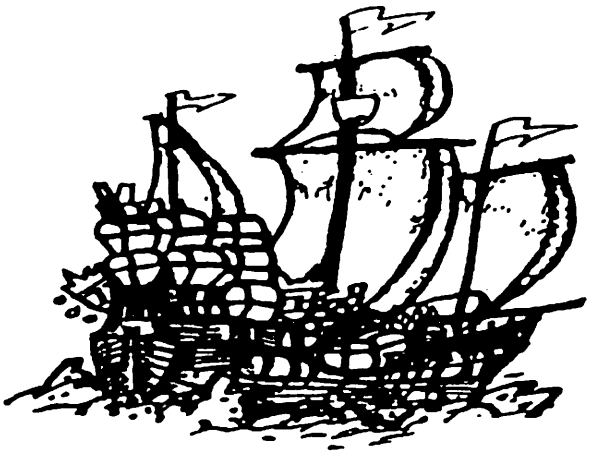
gio se inserta en la historia del país, y aquí pasa a trazarse otro mapa y otro viaje que repite el recorrido de aquellos seres que un sistema corrupto arroja fuera de sus tierras. El relato, que comienza buscando entretener, pone al descubierto faltas enormes que estaba cometiendo el buque, ridiculiza al gobierno, y lleva al autor a iniciar en París -cito a GM- "este exilio errante y un poco nostálgico que tanto se parece también a una balsa a la deriva"[11].

Por último, al cerrar el texto liminar del *Relato*, afirma GM: "Me deprime la idea de que a los editores no les interese tanto el mérito del texto como él nombre con que está firmado, que muy a mi pesar es el mismo de un escritor de moda"[12]. El texto concluye unas líneas más abajo con las iniciales de GM y la datación: Barcelona, febrero de 1970.

Varios elementos deseo destacar que me han llevado a hacer un repaso un tanto minucioso de esta doble historia: por una parte, un mapa y una historia de un naufragio concreto; por otra, un mapa implícito que desarrolla el recorrido del escritor, que como el náufrago del relato, logró sobrevivir a su naufragio europeo (París, Barcelona) hasta alcanzar el reconocimiento público, que subraya la distancia entre aquel primer relato publicado en un periódico, en el que el autor quedaba oculto tras el nombre del protagonista de los hechos, y un libro que enarbola el nombre acariciado por la fama, incorporado a una moda que poco tendría que ver con la relación real entre el autor y su escritura.

[11] *Ibidem*, p.10.

[12] *Ibidem*, p.10.



Este texto inaugura uno de los posibles recorridos de lectura en la obra de GM. Este recorrido podría recoger las diversas modulaciones que adquiere el viaje en su obra. Si pensamos en la novelística, *CAS* incorpora las posibilidades del viaje fundacional, teñido de saga y de leyenda, un viaje de Génesis para fundar un pueblo y su historia, que:

> claramente marcan el afán del escritor por crear una Arcadia, un mundo pretérito anterior a la historia, anterior a la muerte, vinculado obviamente con todas las concepciones que las diversas leyendas y cosmogonías han hecho sobre los orígenes del mundo, el nacimiento de los hombres, y su establecimiento primero. Son un repertorio de asuntos que se pueden encontrar en casi todos los poemas primitivos desde el Gilgamesh babilónico hasta el poema del Génesis hebraico. Cualquiera de ellos tiene referencias similares sobre la primera pareja, el viaje, el tabú que se viola [...][13].

[13] Angel Rama, *Gabriel Garcia Marquez: edificación de un arte nacional y popular*, Montevideo, Facultad

El viaje que origina la fundación y, por otra parte, el viaje fundacional que "se va cumpliendo y desarrollando como conjunto de sucesos y peripecias hasta su revelación final, va desarrollando también la idea de un relato paralelo, un conjunto de textos proféticos, que son los textos de Melquíades"[14]. Fundación de un espacio en el espacio americano, de un texto, y de una identidad que lo origina.

En la extensa saga de Macondo, la modalidad de fraguar esta identidad tiene que ver con el establecimiento de ese espacio y de los seres que lo habitan, pero también con la creación de una historia protoplásmica que supera los textos concretos, que irrumpe en diversos pasajes y se repite en fragmentos íntegros, con diversas modulaciones -por ejemplo, de la novela al cuento-, historias desarrolladas desde un germen primario que las antecedió. De este modo, se refrenda y abastece un plus de sentido que va hilvanando más allá de cada aparición concreta, una biografía, un relato personal que habita por encima y por debajo de la obra, que da cuenta de la presencia de una identidad desde la que se desprenden las historias y que es índice de la trashumancia de la escritura y de la identidad que la origina.

Otros viajes nutren las novelas de GM. *El general en su laberinto*[15] da cuenta del viaje tanático que desarrolla Bolívar, es como el recuento minucioso del itinerario hacia la muerte. También aquí se repite el gesto cartográfico que aparece en el *Relato*: un mapa esquemático de ese recorrido se despliega en la última página del libro.

Por su parte, el viaje erótico constituye el último capítulo de *El amor en los tiempos del cólera*[16]. Son iluminadoras las palabras con que se cierra el libro:

> ¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir este viaje del carajo?- le preguntó.
>
> Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches.
>
> -Toda la vida- dijo.[17]

Así se clausura la historia de un par de ancianos que realizan su amor cuando éste era ya impracticable.

Dentro de la narrativa breve, el viaje ocupa un lugar de inflexión textual que articula, por ejemplo, *Los funerales de la Mamá Grande*[18]. En el primer cuento del libro, "La siesta del martes", se realiza el viaje funerario de una Antígona contemporánea para honrar los restos del hijo ladrón: una mujer arquetípica, que despliega su fuerza al servicio de un rito que cumplir, con un ramo de flores exiguo y marchito, única arma de su razón, con el que enfrenta la calle tórrida y un pueblo incomprensivo. El volumen se cierra con los restos carnavalescos de "Los funerales de la Mamá Grande" a los que asiste el mundo entero, registrando el primer viaje de un Papa a tierras americanas. Hacia esas exequias parte el Sumo Pontífice desde Italia, "instalado en su larga góndola negra rumbo a los fantásticos y remotos funerales". Cruza el océano y trueca la góndola en canoa americana para honrar las exequias de

---

de Humanidades y Ciencias, Fundación Angel Rama, 1987, p.75.

14 **Ibidem**, p.88.

15 Bogotá, La Oveja Negra, 1987.

16 Bogotá, La Oveja Negra, 1985.

17 **Ibidem**, p.473.

18 Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962. Manejo la edición de Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

una matriarca descomunal muerta virgen y cargada de pecados. El libro se abre y se cierra con la cara y la contracara de un viaje ritual: del íntimo cumplimiento de la ley de la sangre, al rito público donde aparece el poder investido con todos sus atributos.

Por su parte, el volumen *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) se cierra con el cuento que da título al libro. Allí se narra el viaje comercial de una muchacha, Eréndira, que barre el desierto vendiendo su cuerpo para pagar una deuda a su abuela desalmada. Eréndira se enamora de Ulises, un navegante de tierra firme que recorre con un camión cargado de contrabando las tierras áridas americanas. Este viaje de ida, que culmina con el asesinato de la abuela, tiene su retorno, no ya a lomo de mula, sino corriendo. Eréndira y su viaje de huida "más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar"[19]. Nunca más se volvió a saber de ella hasta que "Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace del terrible drama y -nos dice el ese narrador-escritor habilitado- "me pareció que era bueno para contarlo"[20].

Este cuento ejemplifica la zona de inflexión respecto de la relación entre el sujeto que se hace cargo de la historia para contarla y la historia misma: por una parte, entra en contacto con la saga de Macondo en el apunte de la anécdota que aparece en *CAS*:

> La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada[21].

El cuento registra la modalidad del fragmento que se amplía hasta independizarse, en el pasaje de la novela al cuento, peregrinaje que denuncia la presencia de un sujeto origen de todas las historias. Pero, por otra parte, ya está presente la otra modalidad, la de un sujeto productor de un texto que explícitamente deja su huella ("me pareció que era bueno para contarlo"), proclamándose como habilitado para desarrollar y fijar la historia en la escritura. En este momento, la biografía de ese sujeto originario se fusiona con la entidad pública del escritor, marcando la distancia entre lo necesario y lo oficioso.

Retornemos ahora a nuestro punto de partida: en el prólogo de *DCP*, el escritor -escritor y no GM, porque entiendo la idea de escritor, en este caso, como la de narrador habilitado, tan ficcional como sus invenciones según lo venimos explicando- formula la intención de escribir sobre los latinoamericanos en Europa. Entre la intención, la escritura y el significado que se des-

19 Gabriel García Márquez, *Todos los cuentos*, Buenos Aires, Círculo de lectores, p.288.
20 Ibidem, p.278.

21 Citado por Rama, op. cit., p.103.

prenden de los textos se producen una serie de operaciones. Elementos conocidos para quienes frecuentamos la narrativa del autor se desplazan, sufren trasmutaciones, se resignifican, como si el cambio de hemisferio hubiera trocado también las valencias de un imaginario ya existente.

La primera idea, la idea originaria del libro, se relaciona con un sueño:

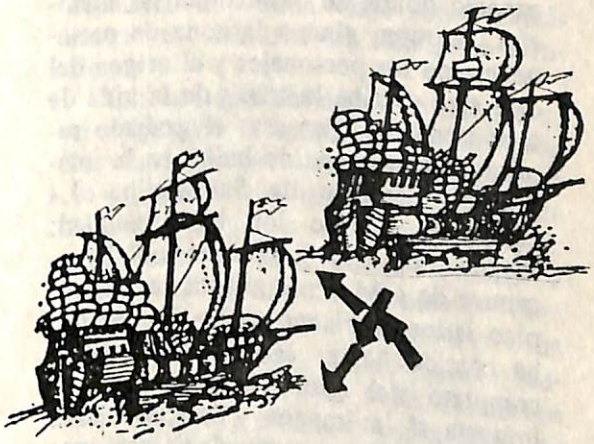
> Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con ánimo de fiesta [...] cuando empezaban a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. 'eres el único que no puede irse', me dijo (14).

Si la regresión a un pasado remoto, producida por la visión del hielo, es el movimiento inaugural del relato en CAS, recuperar el génesis antes del hielo, vivido pero no narrado; la prospección será el movimiento que origina *DCP*. Escribir la historia que no ha sido escrita, ni vivida, sino experimentada en calidad de sueño. Sin embargo, el vacío operado por la imposibilidad de escribir el último viaje se llena con la escritura de otros viajes que son las variaciones de esa escena última. De este modo, el binomio morir/dejar de escribir se llena por el par polar vivir/seguir escribiendo.

Desde *CAS* como génesis de un mundo arquetípicamente americano, y también de la escritura de este génesis, a este otro que sería el libro del fin. Como este fin se transforma en la zona vedada de la escritura, este libro se vuelve el libro del éxodo.

GM ha afirmado que escribe para que sus amigos lo quieran más. Aquí nos dice que comprendió que "morir es no estar nunca más con los amigos " (14). En tanto escriba, el escritor conjurará los demonios de la muerte - Cristo dijo a Lázaro: "Levántate y anda", palabra terpéutica en función de conjuro- exorcizar la propia muerte con la sagrada escritura: doce cuentos que sirven de mártires, de testigos del paso del escritor por el mundo. El cuento número trece, el número de Cristo en la última cena, no fraguó. Entonces se escribe el viaje, que son los cuentos, y el rastro de ese viaje, que es la escritura.

Se ha recorrido un largo camino desde el pudor con que el autor excusara su nombre en la portada del *Relato*. Ahora está sacralizando su escritura para hacer de la tarea de escritor una experiencia casi mística: "escribir - afirma- es quizás el estado humano que más se parece a la levitación" (18).



Peregrinos son los cuentos, peregrinos sus personajes. El primer sentido, el más inmediato del término, es el religioso: "peregrino -define Covarrubias- es el que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo". Una doble inscripción en el territorio de la significación religiosa: estos peregrinos, los cuentos, se desplazan por el sacro espacio de la pá-

gina en blanco en un movimiento que abastece la identidad del demiurgo: a través de ellos quien los produce podrá retornar del mundo de los muertos. La escritura se vuelve la creación de una zona de eternidad donde se pueda repetir, una y otra vez, el acto comunitario en torno al libro. Escribir para los amigos, leer con los amigos, estar con ellos. El cielo personal de este demiurgo no está en Europa. El mapa se desplaza y reescribe en clave: los rastros de esa clave están marcados en el grabado que abre y cierra el libro, como repitiendo el gesto cartográfico que aparece en *Relato* y en *El general en su laberinto*. Pero si en los dos textos anteriores, los puntos del mapa -al principio o al final de los libros- se relacionan con zonas concretas del texto: el derrotero del marino, el periplo de Bolívar, aquí el mapa no se refiere al espacio donde se desarrollan las historias, Europa, sino a la zona de pertenencia de los personajes y al origen del dios que escribe la trama de la vida de esos hombres. Por esto el grabado reproduce Cartagena de Indias en la imagen del Castillo de San Felipe. La cruza del Caribe con la hispanidad: lengua y espacio que nutren toda la escritura de GM. Porque esta vez el trópico latinoamericano se ha desplazado, ha crecido hasta abarcar el territorio completo del globo terráqueo. Poco importa si la imagen y la disposición fueron explícitamente decididas por GM, porque implícitamente el texto la arma con sus palabras.

Los personajes, los otros peregrinos, viajan a la moderna tierra santa, Europa, trasladando sus reliquias mientras van desarrollando los avatares de una hagiografía contemporánea: el presidente en exilio que guarda un puñado de alhajas entre las que se destaca una diadema de reina y unas medallas honorarias que ven zozobrar su validez ante la ausencia de una factura que acredite su pertenencia; el letrado andino que trajina los pasillos de Castelgandolfo cargando el cuerpo incorrupto de su hija a la espera de su santificación; María Dos Prazeres, una María Magdalena moderna; Prudencia Linero, vestida con la túnica parda de San Francisco, que desanuda su rosario para rezarlo diecisiete veces por las almas de diecisiete ingleses envenenados.

Este éxodo, o si se prefiere, este génesis al revés, encuentra una versión posible del viaje fundacional: la recuperación de un paisaje conocido sobre una topografía ajena. Como si de algún modo fuera posible una fantasía imaginada por GM hace ya muchos años:

> Sería gracioso jugar a la ficción de que todo hubiera sido al revés. La civilización maya, que había logrado un desarrollo todavía apreciable y asombroso en sus escombros, tenía conocimientos de astronomía suficientes para orientarse a través de los océanos. Nada hubiera tenido de raro que un grupo de ellos se hubiera aventurado a explorar el Atlántico hasta mucho más allá de su horizonte y que hubiera llegado al puerto de Cádiz [...] Con el mismo derecho con que lo hizo Cristóbal Colón, los navegantes mayas -o los aztecas, o los incas- habrían podido declarar la Península Ibérica como parte de su reino y emprender su conquista e imponer su religión y su lengua, y celebrar [...] el medio siglo del descubrimiento de Europa[22].

Esto no sucedió. La historia dice otra cosa: que cada latinoamericano que

[22] Nota periodística: "Nueve años no es nada", aparecida el 6/7/83, recogida en *Notas*, op. cit., pp.433-434.

pisa Europa debe descubrirla, o inventarse su América del lado de allá, aún por debajo de las entretelas de la desilusión y el desarraigo:

> dispuesto a creer que, en efecto [es] el ombligo del mundo si no se conocieran los altos de Machu Picchu, en los Andes, donde se tiene de veras la impresión de haber cambiado de planeta [...] dispuesto a postrarse de admiración ante estas construcciones de piedra y de sueño si no se conociera el ámbito mágico de Uxmal y Chichen Itza, en Yucatán, donde todavía parece sentirse la respiración de los seres que lo vivieron.

El referente americano se vuelve, entonces, la zona donde se procesa una realidad desconocida para incorporarle los significados del espacio familiar:

> Llegó con unas botas de miliciano y un vestido de solapas cruzadas en aquel calor meridional, y con el pelo cortado como el de un hombre bajo el sombrero de fieltro. Olía a orines de mico. "Así huelen todos los europeos, sobre todo en verano", nos dijo mi padre. "Es el olor de la civilización" (182).

Detrás de este modo de ver el mundo europeo se esconde la historia de hombres y mujeres cuyas sociedades, por una u otra razón, lanzan fuera de la tierra que los vio nacer. Aquellos personajes que se desplazan por la selva tropical entre bananales y resolanas; aquellas mujeres que dejan la tierra en un acto de levitación con la ropa tendida al sol; aquellos viajeros que duermen con el cielo sobre la frente y la tierra como almohada se truecan en estos otros viajeros de hostería, de hotel, de pensión: gente de paso frente a aquellos que se quedaban. Estos peregrinos arrojados al este del paraíso, cada uno en un infierno personal pero no propio, adoptan como forma de sobrevivencia la recuperación del paisaje perdido en un gesto cartográfico que, a modo de palimpsesto, reinscribe sobre el mapa europeo las zonas del paisaje tropical y reinterpreta los signos de esta civilización desde los significados de la propia.

Este ademán invalidatorio resuelve cada empresa en una larga espera y el desplazamiento de los objetivos iniciales o el fracaso: el viaje erótico de "El avión de la bella durmiente" registrará el fracaso de la unión no consumada; el viaje ritual de "La Santa" no logrará la canonización; el viaje de bodas de "El rastro de tu sangre en la nieve" se convertirá en un viaje tanático; el viaje terapéutico de "Buen viaje señor presidente" no efectuará sus funciones curativas.

Dijimos que un sueño de muerte es el origen de la escritura del libro, en las etapas del procesamiento que llevan de la intención al texto, el significante "muerte" desplaza sus significados al significante "sueño": desde un sueño de muerte al sueño como muerte. Este signo polisémico reinterpreta una zona del imaginario surgida del cuento maravilloso europeo: "La bella durmiente del bosque" (y el cuento maravilloso se relaciona de alguna manera con el origen de la escritura y la lectura en la infancia).

Del lado de Macondo el sueño aparece como imposibilidad: una vigilia perpetua que alcanza su mayor intensidad durante la peste del insomnio: no dormirse, lucha contra el olvido, y la escritura que desentierra de las entretelas de la memoria los nombres de las cosas, sus funciones y las relaciones

que establecen entre ellas. Eréndira, que duerme mientras camina y habla, incapaz de cumplir las sagradas leyes del descanso. En Macondo ni siquiera se permite el último descanso, porque los cuerpos y los fantasmas de los muertos deambulan coexistiendo con los vivos.

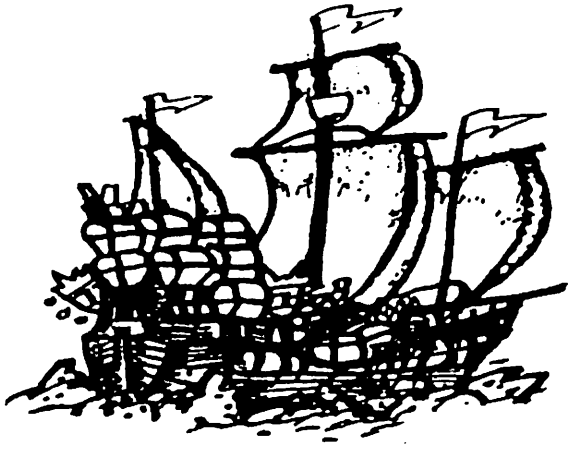
Del lado europeo, alguien pudo pergeñar la historia de una niña que se pincha con un uso y duerme muchos años, radiante de belleza hasta que el príncipe la despierta con un beso. Detrás de esta historia hay un tabú transgredido: la posibilidad del amor físico con los muertos. El príncipe transgrede y despierta a la princesa de un sueño de muerte.

Pero estos latinoamericanos que viven en Europa no pueden atravesar de ese lado del mundo la zona de la prohibición: las leyes que las delimitan les son ajenas y sólo pueden someterse a ellas, aún sin comprenderlas.

Este signo de la bella durmiente se vuelve símbolo de la muerte absoluta. Al principio del libro aparece en la figura de la santa: "una niña vestida de novia que siguiera dormida al cabo de una larga estancia bajo la tierra"; se desplaza en "El avión de la bella durmiente" a través de la imposibilidad, formulada como ley, de que el protagonista despierte o tan siquiera toque a la bella que duerme; y se resuelve en el cuento que cierra el libro: "El rastro de tu sangre en la nieve". Nena Daconte se pincha un dedo, no con un uso, sino con el ramo de rosas entregado por el encargado diplomático de sus tierras en Madrid, en el momento preciso en que pisa tierras europeas. Esta muchacha, mezcla de Blancanieves y Bella Durmiente tropical, no se duerme, sino que muere y retorna a su tierra embalsamada, dentro de un ataúd metálico, eternamente muerta, luego de haber dejado un rastro de sangre que cruza kilómetros de nieve europea.

El hielo, cifra y símbolo de un universo extraño y desconocido, dispara el relato en *CAS*. El hielo, tan ajeno a la vida tropical, es la contracara de un mundo que "era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre , y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo", y para nombrarlas y contar el relato está ese narrador, y detrás el escritor y detrás GM "coetáneo de la eternidad" que en el momento de la escritura puede ver el futuro y el pasado, y contar la historia **ab origine**[23].

Aquí está la nieve, casi pensada como patrimonio exclusivo del hemisferio norte, no porque en Latinoamérica no nieve, sino porque hay una suerte de fórmula mágica que hace del frío una condición **sine qua non** para el desarrollo: en este mundo de nieve las cosas ya tienen nombre, y quien las cuenta está sujeto a la historia que ellas representan, a un suceder estrictamente cronológico que avanza ineluctablemente hacia la muerte.



Hacer el viaje: GM pisa Europa por los años del náufrago, ajeno a los paisajes que recorre, relacionándose con

23 Jacques Joset, op. cit.

los otros que, como él están naufragando en una tierra desconocida. Recoge sus historias, que alguna vez podrían ser contadas por un hombre que partió de Aracataca para recorrer el mundo.

Escribir el viaje: y simultáneamente ir urdiendo la trama de los desplazamientos internos, establecer en cada libro un puerto, iluminar con cada palabra un paisaje, armar con las páginas esos seres de papel que fatigarán horizontes en busca de su destino. Y en la escritura del viaje inventar al historia del escritor, con otras dataciones y otros puertos, que queriendo ser distintos a los del viaje que narran son siempre iguales a la tierra que los atá: Arcadia-Aracataca.

El tiempo del viaje: de los hielos, el tiempo de la partida que en una trayectoria infinita quiere alcanzar más allá del futuro de todos los hombres una nieve eterna, pero que se debate constantemente dentro de los límites milimétricos que implica para la eternidad la duración de una vida concreta.

Leer el viaje: y sentir que nunca se ha partido de un paisaje original y originario que multiplica las imágenes dentro de un laberinto de espejos, siempre las mismas y siempre otras, y leer también la historia de una entidad que encuentra en la escritura un espejo de narciso donde mirarse a sí misma.

Entre la escritura, el viaje y la lectura se interpone una zona de opacidad absoluta, incapaz de producir imágenes o de reflejarlas: si la vida es como un viaje, y la escritura son las huellas del viajero, hay una zona donde viaje y viajero desaparecen: es la zona de la nieve, las huellas se borran aunque se las marque con sangre, es la zona de la página en blanco, la que nunca se escribió o la que, aunque escrita, jamás será leída.

Así como el trópico se dilata abarcando todos los puntos del planeta, así también la imagen del escritor se amplía: habiendo logrado el Olimpo de los grandes con el "sagrado" premio Nobel, que desde luego debía recibir en guayabera, GM quiere abarcar, en un intento de inmortalidad, el pasado y el futuro: alguien debería transgredir el tabú y despertarlo cuando duerma para siempre; alguien, un amigo, más allá del espacio y el tiempo, en un futuro quizás sin árboles y sin cielos azules, todo cubierto de nieve, debería abrir el libro, y tal vez, sólo tal vez, la página en blanco sea mágicamente rehabitada por los signos y esa escritura despierte -única forma de resurrección del escritor- y el mundo entero se inunde con el eterno olor de la guayaba.

LA TRADICION MODERNISTA

Martín Prieto
Universidad Nacional del Comahue

En 1956 Oliverio Girondo publica *En la masmédula*: un solo signo de puntuación, el punto final del poema "A mí", a lo largo de más de novecientos versos. De esta manera, el célebre vanguardista argentino realizaba el programa diseñado treinta años atrás, si entendemos, con Adorno, que "en ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación". "Musicalmente, e clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario", había escrito Girondo en uno de sus "Membretes",lo que en el marco de la vanguardia de los años veinte significaba tanto desconfiar del poder musical de las palabras como, a través de ese precepto, desautorizar otro, el verlainiano de "*la musique avant toute chose*", que Rubén Darío había traducido al español como "harmonía verbal". Contrariamente a la imagen que se tiene de ellos, y a la que ellos diseñaron de sí, los vanguardistas se vieron obligados

a jugar un rol desprovisto de gloria en la historia de las literaturas en lengua española : el de devastar el edificio construído en la sólida piedra modernista. La labor era ingrata, al punto que el mismo Girondo, en otro de sus "Membretes" no pudo dejar de reconocer la tarea del fundador: "Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español". Pero la proliferación de poetas de segunda o tercera categoría que no supieron escuchar el mensaje que les estaba dirigido en el prólogo a *Prosas Profanas* ("quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea"), de esos personajes a los que Pound, con esa llaneza con que nos sorprende a veces hubiera llamado "hombres que no han producido ninguna obra notable", sobresaturó el panorama, entrado el siglo, de lo que Borges designó como "monederos falsos del arte". Que en 1925 se recitara en los bares de Buenos Aires la "Sonatina" de Rubén Darío, de 1893, puede hablar de la resistencia del gran público a las modificaciones que a los artistas resultaban urgentes; pero en esa persistencia debieron reconocer alguna virtud. Tal vez por eso la fórmula poética que ideó Borges en sus primeros manifiestos ultraístas para aniquilar a los cisnes que seguían paseándose por los estanques, y con la que se pretendía destruir todo el sistema poético de Rubén, apenas si atacó sus excesos más notorios, dejando entre paréntesis la discusión acerca de la música modernista. De esta manera, la gloria fue sólo para aquellos que osaron quitar esos paréntesis y ver de qué se trataba aquella virtud: Borges, Vallejo, Neruda. El primero, porque inmediatamente de formulados, abandonó los preceptos antimodernistas; el segundo, porque ya en esa impasse que significó *Los heraldos negros* entendió que una obra poética de magnitud en lengua española podría reformular los dictados modernistas, pero no dejarlos de lado: véanse si no algunas cosas de *Trilce* y buena parte de los *Poemas humanos* ; e tercero, porque reconoció, a la vejez, estar dispuesto a publicar un libro compuesto sólo por los signos de puntuación que faltaban en buena parte de sus producciones anteriores. En el artículo de Adorno citado más arriba, de 1956, leemos también que "tal vez la idiosincracia contra los signos de puntuación que se produjo hace unos cincuenta años y que no pasará por alto ninguna persona atenta, no sea tanto una sublevación contra un elemento ornamenta cuanto poso de la violencia con la cua tienden a separarse música y lenguaje". Pero hay que decir que en la poesía en lengua española, y sobre todo en la poesía argentina, los hechos se presentaron de manera exactamente inversa a como los denunció Adorno: la revolución contra los signos de puntuación fue mucho más un gesto anti-ornamentalista (antimodernista, según se entendió equivocadamente al modernismo) que una discusión seria acerca de un tema -la relación entre música y lenguaje- que excedía en muchos casos la formación y los propósitos de los actores. La proliferación, en Girondo, en *La masmédula*, de aliteraciones, y la casi ausencia de cacofonías, esto es, la supremacía de los períodos armónicos frente a los inarmónicos -aunque la falta de signos de puntuación haga difícil pensar en algún tipo de período- pone en evidencia que la discusión acerca de la música modernista seguía, como casi cuarenta años atrás, puesta entre paréntesis. Otro ejemplo de lo mismo lo podemos encontrar en uno de los poemas más significativos de la década de 60,"Argentino hasta la muerte" de César Fernández Moreno: en el mismo, sobran las falta de signos de puntuación. Sin embargo, cuando el autor en su disco *César Fernández Moreno por él mismo* lee o interpreta ese largo poema, repone todos los signos que había quitado en la obra impresa, con lo que demuestra lo insustancia de la quita. Esto es, que tanto Girondo

como Fernández Moreno, casi contemporáneamente, estuvieran planteándose los mismos problemas y resolviéndolos parecidamente, no hace otra cosa que poner en evidencia la existencia del problema y las dificultades que presentaba resolverlo: porque no se trataba de un problema acerca de la música de las palabras, de los versos o de la poesía; y si se trataba de eso, era sólo lateralmente, para tratar un problema mayor: el que por primera vez la vanguardia, lo que en la década del 60 quería seguir siendo vanguardia respondiendo tanto al dictado de la hora como a los programas del 20, empezaba a entender -como, insisto, ya lo habían entendido en su momento y a su modo Borges, Vallejo y Neruda- que sólo era posible escribir una obra enteramente nueva no desechando los principios modernistas, sino incorporándolos. Si el gesto de la vanguardia había sido de corte radical con el pasado -y sobre todo con el modernismo- y el de los modernistas había consistido en un raro sincretismo que no rechazó ni las enseñanzas clásicas, ni las románticas, ni las simbolistas, para la tradición de la vanguardia aceptar postulados modernistas significaba entonces una tradición doble a la que no muchos estuvieron dispuestos a someterse.

En el mes de junio de 1970, en el número 246 de los *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, Juan José Saer publica una serie de doce poemas titulada "Poetas y detectives", que será la base sobre la que más tarde crecerá la primera versión de *E arte de narrar*, de 1977 y su ampliación , de 1988. Es, entonces, 1970. Desde 1968 "por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias", Saer vive en París. Hasta la fecha lleva publicados seis libros, cuatro en Buenos Aires, uno en Rosario, uno en Santa Fe, todos en la Argentina y, un poco a contrapelo de la gloria sesentista que tendría en *Rayuela* y en Julio Cortázar a su estética y a su autor, el muchacho de Serodino se conforma con algún que otro *succès d'estime*, lo que no debe haber destemplado a un espíritu austero, formado, además, en el estoico seno de algo así como una vanguardia existencialista para la cual todo éxito de público y de ventas era merecedor de una desconfianza inmediata. "Un grupo de jóvenes de entre veinte y treinta años, un leader bastante mayor, un manifiesto, una revista pobre, eso suma una vanguardia"; la definición de Gould, como toda la que se quiera hacer en general, sirve a medias para tratar un caso particular. Así y todo, ahí está e grupo de jóvenes de entre veinte y treinta años -Saer, Urondo, Gola, Oliva-, el leader, el sublime chino Juan L. Ortíz, y e manifiesto y la revista pobre reemplazados por un lugar, al margen y equidistante, de las dos revistas más importantes de los 50, ambas de Buenos Aires: *Poesía Buenos Aires* y *Contorno*; de la primera los distanciará lo que ellos consideraban una falla en la formación teórica de muchos de sus miembros -y cuando pensaban en teoría, pensaban sobre todo en teoría política; de los miembros de **Contorno**, inimputables de lo mismo, los separaba su oído, incapaz, según los del litoral, de escuchar la música de la poesía y sólo entrenado para escuchar la política de la prosa.

Los doce poemas de "Poetas y detectives": "Recuerdos del Doctor Watson", "De 'L'Art Romantique'", "Dante", "Dylan Thomas in America", "A Francisco de Quevedo", "Babilonia", "Motivos", "Octubre en Tostado", "A una cabeza de Safo en Lesbos" "Por Clodia (Lesbia) en el Cabaret", "He weeps over Jim" y "Arte poética"; este último, que es en realidad el penúltimo de la serie, se llamará más tarde "El arte de narrar" en la única modificación que sufrirán estos poemas en sus ediciones sucesivas. Es notable, está claro, que un poema llamado " Arte poética", título bajo el cual los autores en general ubican al poema que, o bien describe -si esto fuera posible- la teoría interna de su literatura, o bien la representa más cabalmente, pase a llamarse "El arte de narrar", y que ese sea, de ahí en más, el título bajo el cual se publiquen todos los poemas de Saer. Pero es doblemente notable si pensamos que en esa modificación se apoya el crecimiento cualitativamente geométrico de su obra, que en esa modificación -que puede leerse, manuscrita, diminuta, en la edición de "Poetas y detectives" que se encuentra bajo el código S-893 en la biblioteca Angel Rama de la Escuela de Letras de la Universidad de Rosario- está creciendo ya *El limonero real*, de 1974, un texto central en la obra saeriana, el que despeja dudas acerca de sus filiaciones con el realismo argentino y lo ubica dentro de un sistema propio, impar, en expansión, que no cesa. Una de las marcas notables de esa singularidad es la confusión de géneros, que ha llevado tanto a leer Nadie nada nunca como si se tratara de un poema, como a discernir los argumentos de sus poemas, como si se trataran de narraciones. Que el mismo Saer, en diversos entrevistas y ensayos haya contribuído explícitamente a provocar una lectura de sus textos dirigida en esa dirección, no quita que en los mismos, en efecto, y sin señalizaciones desde afuera, esté convocándose a una lectura similar. Entiendo que esta fusión de géneros no se debe sólo a cosas más o menos indefinibles, como que en sus narraciones hay mucha "materia poética", o que en sus poemas se sostiene una "tensión narrativa". Me parece ver, más bien, que hay un elemento común en ambas formas de presentar los textos -en prosa o en verso-, que ese elemento es la música, básicamente en sus componentes rítmicos y armónicos, y que la herramienta maestra que utiliza el autor para instrumentar esa música son los signos de puntuación. Cualquiera que haya leído con cierto detenimiento la obra de Saer, sabrá distinguir , de cualquier otra, el peso de sus comas, que pauta la lectura aún más que el punto seguido, el punto aparte, el punto y coma, y los dos puntos. Se diría que en este esquema la coma, según Adorno "el más modesto de todos los signos, cuya movilidad es la que más se adapta a lo voluntad expresiva, pero que, precisamente por esa su proximidad al sujeto, desarrolla todas las astucias del objeto y se hace especialmente susceptible de pretensiones de que nadie la creería capaz", adquiere en Saer el lugar de una marca de estilo. Si pensáramos en un diagrama de Venn para relacionar el conjunto de sus textos en prosa y en verso, veríamos que quedarían afuera de la relación, de cada lado, apenas dos lunitas menguantes, la prosa informativa en uno, los cortes de verso en el otro. En los poemas de *El arte de narrar* , Saer cuenta con este recurso agregado para hacer sonar la lengua a su antojo. De allí su proyecto varias veces declarado de escribir una novela en verso, forma que le daría la posibilidad de desarrolar un sistema literario autónomo ejecutado con los recursos de *toute la lire*.

"Sus poemas están siempre hilvanados por un hilo conceptual que nunca cae en el prosaísmo. Por el contrario, su dominio del ritmo -de los ritmos- y de la concentración lírica hacen que muchos fragmentos de excelentes poemas largos y muchos poemas breves se graben como con buril en la memoria", escribió Hugo Padeletti a propósito de la publicación de *El arte de narrar* de 1988 que republica todo el anterior sumándole dos secciones: "Por escrito" (1960-1972) y "Noticias secretas" (1976-1982). Y acierta Padeletti al describir la base que nuclea a todos estos poemas: regidos por un hilo conceptual, resueltos musicalmente. Esta es la manera como Saer traduce a la lengua española las preocupaciones de Pavese a propósito de *Trabajar cansa*:"No debía quedarme en una razón musical en mis versos, sino ajustarme también a una lógica". Preguntado acerca de quiénes eran los autores modernos que le habían provocado mayor impacto, contestó Saer:"Pavese, Kafka, Faulkner, Joyce, Pound...". Si no está Darío en esta lista no es porque reniegue o sea ingenuo de esa tradición, sino porque lo piensa, entiendo, más como un poeta clásico que como uno moderno, según la definición que del primero da Barthes: aquel "cuya función es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro". Saer, en cambio, se muestra mucho más despreocupado en cuanto a los metros particulares, llevando la atención a poema total. Un ejemplo podemos encontrarlo en "Bottom's dream": cinco versos irregulares, el primero de veintitrés sílabas, el segundo de dieciséis, el tercero de diecisiete, el cuarto de catorce, el último de diez; en semejante irregularidad suena, sin embargo, una música "clásica", y que en el poema se hable de una "canción" nos lleva a buscarla: el total de sílabas del poema suma ochenta, divididos en sus cinco versos, nos da redondos dieciséis para cada uno: un penteto sexadecasilábico. Claro que no se trata de ordenar el poema según esta nueva forma -lo que sería imposible debido a los nuevos cortes de verso y nuevas acentuaciones- sino de ver cómo en la descomposición de ésta se está acompañando el asunto del poema: en este caso, un sueño o, como siempre, el recuerdo de un sueño, en verdad, el relato del recuerdo de un sueño: una forma irregular en la que nosotros creemos encontrar los ecos de otra, anterior y más precisa.

Entiendo entonces que las soluciones de Saer son formalmente distintas a las de Darío, pero que Darío está en la base de pensamiento poético de Saer, quien de este modo vuelve a poner, casi un siglo después, a la lengua poética española en un punto de alta densidad que no había tenido desde entonces.

Bibliogarafía citada

Adorno, Theodor W., *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962. Traducción de Manuel Sacristán.

Alonso, Rodolfo, Angeli, Héctor, Aparicio, Carlos y otros, "Poesía argentina del 88: encuesta y panorama" en Diario de poesía nº12, Buenos Aires, otoño de 1989

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1989, Traducción de Nicolás Rosa.

Borges, Jorge Luis, "Anatomía de mi 'Ultra'" y "Ultraísmo" en Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

Darío, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977

Fondebrider, Jorge y Prieto, Martín, "Juan José Saer: la poesía es el arte literario por excelencia" en *Diario de Poesía* nº3, Buenos Aires, verano 1986-1987.

Girondo, Oliverio, *Obras* , Buenos Aires, Losada, 1990.

Gould, Eliot, *Veinticinco definiciones de vanguardia*, Rosario, Beatríz Viterbo Editora, 1991. Traducción de Mirta Rosenberg..

Pavese, Cesare, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Barcelona, Bruguera, 1979. Traducción de Esther Benítez.

Pound, Ezra, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, de la Flor, 1977, traducción de Patricio Canto.

Saer, Juan José, "Poetas y detectives" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº246, Madrid, 1970.

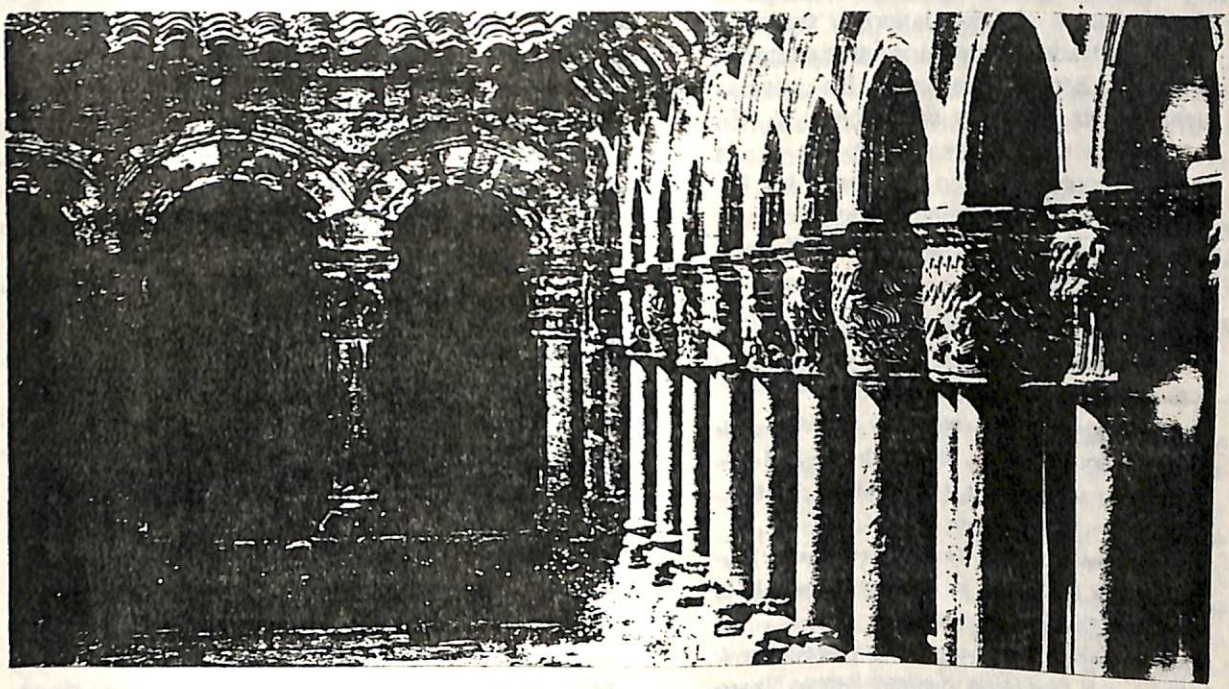
El arte de narrar, Caracas, Fundarte, 1977.

Juan José Saer por Juan José Saer, Buenos Aires, Celtia, 1986.

El arte de narrar, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

BERCEO TRASLADADOR-NARRADOR: EL MARCO NARRATIVO*

María Celia Salgado
Universidad Nacional del Comahue



Desde que Richard Becker[1] propusiera el manuscrito Thott 128 de Copenhague como la fuente próxima de los *Milagros*, varios estudios se han hecho apuntando al "estilo y originalidad" de Berceo en

* Este trabajo surgió a partir de un proyecto de investigación que abarca traducción, paráfrasis y parodia en los siglos XIII al XV.

[1] en *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen*, Estrasburgo, Heitz and Mundel, 1910.

tanto trasladador[2]. Aunque ese manuscrito no parece ser la fuente directa del clérigo riojano, en opinión de Brian Dutton[3] es la copia más próxima a dicha fuente que se conozca hasta hoy.

Al cotejar el texto latino con el texto castellano, buscando en éste aquellos elementos que en los inicios del romance literario escrito se irían perfilando como huellas de sentido en la literatura ulterior, surgió la idea de trabajar el "marco narrativo", en el cual un narrador se involucra con su público, y mediatiza lo narrado a través del "escrito" o fuente, describiendo su actividad de trasladador, actividad ésta que se constituye en materia autorreferencial[4]. Esta forma de engarzar los milagros, no aparece en el texto latino, y tampoco en la otra traducción peninsular contemporánea de Berceo que usara las mismas fuentes: *Las Cantigas* de Alfonso X. En cambio, la situación narrativa fue usada por otro contemporáneo de allende los Pirineos, Gautier de Coinci, prior del monasterio de Vic-Sur Aisne, en sus *Miracles de Nostre Dame*. Esta semejanza no nos parece casual: la función del marco dialogístico y la actividad monacal en el siglo XIII, pueden relacionarse en más de un aspecto, y a ello se apuntará en el presente trabajo.

No interesan para el objeto propuesto, las modificaciones estilísticas vinculadas al artista individual. Se trata de captar la palabra viva, unida a su cauce social. Se buscará apoyo para esto en los hechos histórico-culturales y en instrumentos de análisis del lenguaje que permiten poner en evidencia estrategias discursivas tras las que se esconden intenciones, actitudes y toma de posiciones.

El público de los "Milagros"

La ubicación privilegiada de San Millán en el camino de Santiago, hacía del monasterio el lugar propicio para la reunión de aquellos peregrinos que venían de diferentes lugares -principalmente de Francia- y que pertenecían a distintos estratos sociales. Gran parte de estos peregrinos eran burgueses -comerciantes, cambistas, mercaderes-[5], que se instalarían en los centros urbanos a lo largo del camino.

El tema del público en las obras de Berceo -relacionado con el modo de transmisión- ha sido tratado por varios críticos. Para Menéndez Pidal[6] los jugla-

---

2 Entre los que hemos podido consultar figuran:
Gicovate, Bernard, "Notas sobre el estilo y la originalidad de Berceo", *B. Hi.* 62,1:5-10(ene.-mar. 1960).
Gariano, Carmelo, *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*, Madrid, Gredos, 1965 (con los "reparos y adiciones" que le hiciera Margherita Morreale en *Hi. Rev.* 36:142-151(abr. 1968).
Ferreiro Alemparte, Jaime, "Las versiones latinas de la leyenda de San Ildelfonso y su reflejo en Berceo", *BRAE* 50, 190:233-276(may.-ago. 1970)
Montoya Martínez, Jesús, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media: el milagro literario*, Universidad de Granada, 1981.
Vicente García, Luis Miguel, "El milagro XVI de los *Milagros de Nuestra Señora* y la versión latina: transformación de algunos temas", *Mester* (Univ. de California) 17,2:21-28 (1988).

3 citado por Montoya Martínez, Jesús, op. cit. p. 14.

4 La autorreferencialidad en la obra de Berceo ha sido señalada por Américo Castro: "el poeta incluye en su obra, su propio obrar." *La realidad histórica de España*, Porrúa, Mexico, 1954, p. 342.

6 Para la burguesía integrada a la peregrinación, ver Lacarra, José María, "La burguesía, fenómeno social en el camino", *Historia* (Madrid), 1, 2: 82-86 (jun. 1976) y Della Torre, Susana, "Noticias de viajes en la España cristiana medieval (siglos X al XIII)", *Cuad. de Hist. de España*, 12: 70-104(1949)

7 *Poesía juglaresca y orígenes...*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957 (6. ed.), p. 272 y ss. Para describir el tipo de juglar que difundiría las obras en el camino de Santiago, cita un pasaje de *Blanquerna*, de Ramón Lull donde se menciona un "recomptador de esos que, dirigiéndose a un castillo, desistió, hacia 1295, de ir allá al encontrarse una gran turba de peregrinos a Santiago; se agregó a ellos, acompañándoles hasta Compostela, y

res, "habituales propagadores de toda literatura", recitarían las obras de Berceo en las romerías de los santuarios ante un público heterogéneo.

Para Georges Cirot[7] el público sería más selecto que las masas iletradas. A pesar de que afirma que son obras de propaganda, dice que no eran para toda clase de gentes, sino para aquellas que se reunían en un círculo elitista con el concurso de las autoridades: "merinos, alcaldes, andadores", los dignatarios de la abadía y lo más conspicuo ("la fine fleur") del mundo campesino. Al designar a las obras de Berceo como "literatura de refectorio"[8], alude a la costumbre existente en los monasterios, según la cual un integrante de la comunidad leía en alta voz textos piadosos durante las colaciones, mientras los demás comían guardando la norma del silencio. La reconstrucción de Cirot, por tanto, difiere de la de M. Pidal, tanto en el tipo de público como en el modo de transmisión, ya que opone la *lectura* a la *recitación*. En ambos modos, el estatus del intermediario entre texto y público, así como la situación comunicativa establecida, resulta diferente.

B. Gicovate[9] retoma una vieja idea de Amador de los Ríos[10], declarando que las obras de Berceo iban destinadas a un público "aristocrático" y para ser leídas "silenciosamente", no para ser recitadas. Es evidente que este tipo de transmsión sólo podría estar reservada a unos pocos. Habría que acotar aquí que aún en el siglo XVI, ya con el libro impreso, como asegura Roger Chartier[11], lo más frecuente era la lectura en voz alta y en grupo.

B. Dutton toma una posición coherente con sus ideas acerca de los fines de Berceo: "Puesto que Berceo se propone que estas cosas sean conocidas de 'toda la gente', tendría que recurrir por fuerza a la publicación oral, único medio capaz de llegar a todos. Esto podría conseguirse o recitando sus obras Berceo mismo, como opina Cirot, o empleando a los juglares piadosos, como piensa M. Pidal"[12]. Sin embargo, desestima la opinión pidaliana, aduciendo que Berceo "parece compartir la actitud general de la Iglesia hacia los juglares, actitud de desconfianza y de sospecha, cuando no de condena absoluta" y para refrendar esta afirmación cita algunos ejemplos en que la juglaría aparece desvalorizada[13]. Aunque Dutton no llega a

---

mientras iban de camino, él les 'recomptaba ejemplos devotos, historias del Antiguo y Nuevo Testamento y los hechos llevados a cabo por los apóstoles y por los emperadores, según están escritos en las crónicas'." (p. 284) No parece un ejemplo pertinente el recitado de las obras del mester de clerecía, ya que "recomptar" es glosar, no recitar fielmente un texto.

7 "L'expression dans Gonzalo de Berceo", *RFE*, 9:154-170 (1922).

8 "L'humour de Berceo", *BHi.*, 44:160-165(1942)

9 "Notas sobre el estilo y originalidad de Berceo", *B. Hi*, 62,1:5-15(jan.-mar. 1960)

10 Según él, Berceo no escribía para la muchedumbre sino "para los discretos" (*Historia crítica*, III, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1863, p. 248); sus apóstrofes al público son una ficción (p. 249): "desdeñando realmente el aplauso de la muchedumbre, busca sólo la aprobación de los claustros y acaso la de los estudios generales"; Menéndez y Pelayo cree también que las fórmulas juglarescas "sólo podían tener un valor convencional aplicadas a poemas que se destinaban a la mera lectura de los doctos y no ya a la recitación ni al canto, como las gestas primitivas."(*Antol.*III, p. XXXI)

11 "Introducción a la historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)" en *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

12 "Los móviles generales de la obra de Gonzalo de Berceo", en *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*, London, Tamesis Books, 1967, p. 168

13 Para significar que todo lo demás no valía gran cosa: "Lo al apos todo fue ioglaría" (*S. Mill.* 384d)

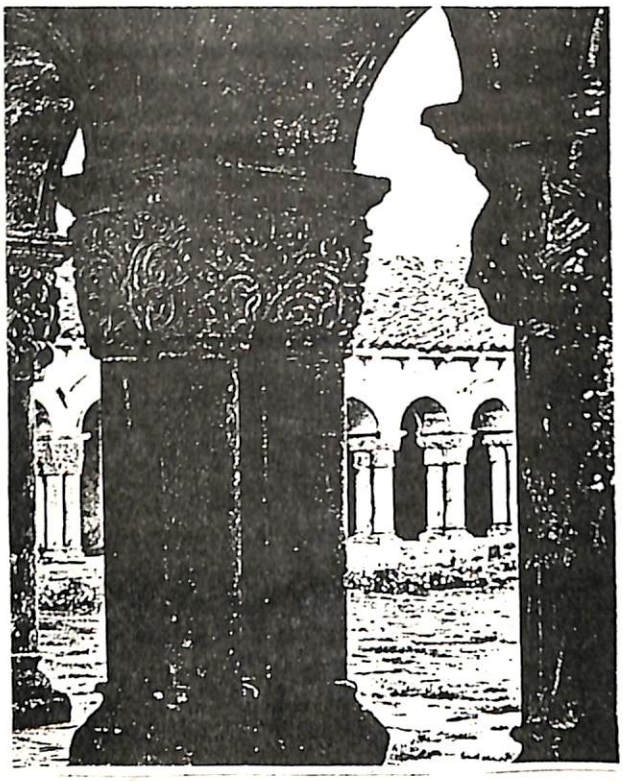
Cuando quiere afirmar la autenticidad de una fuente: "Peidro era su nomne de esti vauallero,
el escriptor lo cuenta, non ioglar nin cedrero" (*S. Dom.* 701ab)

explicitarlo, se desprende de su misma alternativa que, si Berceo no daba sus obras a los juglares, él mismo u otros clérigos las recitaban.

Quizás las razones aducidas por B. Dutton para descartar la recitación por parte de los juglares, no sean convincentes, u ofrezcan un flanco muy débil para la crítica. Pero no falta otra: si los juglares hubiesen propagado las obras de Berceo, alguna continuidad o testimonios de épocas posteriores hubiesen quedado, como en el caso del juglar cazurro que recita versos del *Libro de Buen Amor*, o como el Romancero viejo en el que perviven las gestas, o como en el de la Crónicas en que se prosifican los Cantares de Gesta. En cambio, es oscuro y silencioso el destino de las obras de Berceo, que permanecieron olvidadas en el monasterio, hasta ser editadas por primera vez en el siglo XVIII

Expuesta la discusión, pareció pertinente tomar partido y fundamentar discrepancias. Aunque es materia opinable, la afirmación de que las obras de Berceo se transmitían oralmente a través de la lectura, ante un público heterogéneo, parece la más sensata. Este punto de partida es importante, no sólo porque la construcción de sentido se realiza en la recepción como un paso históricamente determinado cuyas modalidades y modelos varían según el tiempo, los lugares, los grupos, sino también porque las significaciones de un texto dependen de las formas a través de las cuales es recibido y apropiado por sus lectores o auditores.

Por otra parte, en el caso particular de nuestro texto, modo de transmisión y público adquieren especial relevancia porque serán ficcionalizados en el texto mismo.



Público, oralidad y lectura: su inscripción en el texto.

En el apartado anterior se trató de presentar una "puesta al día" sobre las distintas opiniones de la crítica en cuanto al público y el modo de transmisión de las obras de Berceo, insertando algunas opiniones en pro o en contra. Se hace necesario hacer un paréntesis metacrítico antes de pasar a un análisis textual.

Quienes se han ocupado del tema, en general han recurrido a los conocimientos que proporciona la historia de la cultura, a las inferencias que de ello se pueden derivar, y estos datos se refrendan con citas de las obras de Berceo, encontrando en ellas un "reflejo" de la situación comunicativa

---

Los juglares valen poco, puesto que sirven para significar una cantidad mezquina de dinero:

"Díssoli el iudio: 'Si tal cosa mostrares,
io te daré enpresto, quanto tu demandares;
non pagarás con ello cacurros nin ioglares'." (*Milagros*, 647).

En op. cit. p. 163-175 (los ej. son de p. 177) y también en "Gonzalo de Berceo and the Cantares de Gesta", *BHS*, 38:197-205(1961).

real. Es el propósito aquí -como primer paso metodológico- buscar los indicios que proporciona el texto literario, para encontrar en él la inscripción de un narrador y un público que son parte de esa materia poética.

Hay en los *Milagros de Nuestra Señora* una novedad importante con respecto a las fuentes: la incoporación de un narrador y su correspondiente narratario[14]. Los *Milagros* no están narrados en la tercera persona que presenta los hechos desde fuera del texto -como en las fuentes- sino que un narrador -trasladador de una fuente *escrita- habla* a un público presente. Las características de tal personaje narrador y las de ese público colectivo, pueden inferirse por las marcas que se hacen explícitas en el texto, las que dan cuenta de una situación comunicativa que enmarca los relatos. Este "marco" -común a las colecciones de cuentos orientales- se había difundido en las traducciones y en los "espejos de príncipes", aunque constituia un rígido esquema docente en el cual la palabra autorizada de un consejero (anciano, rey, sabio) se vertía -sin matices dialogísticos- hacia el pasivo receptor (joven, príncipe, educando). En los *Milagros* de Berceo, en cambio, el proceso dialogal determina diferentes aspectos en el lenguaje del narrador, aspectos que tienen que ver en primer lugar con la incorporación del público al texto y la relación que con él establece el narrador.

El narratario aparece aludido en **vocativos** que se repiten con muy pocas variaciones, al comenzar cada milagro y en la Introducción

"Amigos y vasallos de Dios omnipotent" (1a)
"Amigos y señores..." (182a), (500a), (44d)
"Amigos..." (75a), (625a), (863a)
"Señores..." (583a)

Las pocas variantes en el uso y ubicación de los vocativos, se relacionan con el estilo formulario[15], pero la elección de estos pocos apelativos muestra una invariable actitud de deferencia, de respeto amistoso por parte del narrador hacia ese público -"compaña de prestar"- con el que se quiere congraciar. Es una de las formas -no la única- que el narrador utiliza para crear una relación de simpatía afectuosa.

- Las gentes que "escuchan" están incorporadas al relato en forma explícita a través de los *verbos en segunda persona plural*. En estas ocasiones, al dirigirse a su auditorio, el narrador proporciona datos interesantes acerca de su mester:

a) solicita la atención de su público en la humilde fórmula *condicional en subjuntivo*, o la pide "por Dios y caridad" como quien solicita limosna

"si escucharme quisierais de grado atentament" (1b)
"Amigos y señores, por Dios y caridad" (182a)
"si quisierais aún otro poco esperar" (500c)
"si quisierais oírme..." (501c)
"Señores, si quisierais, mientras aún dura el día" (583a)
"Amigos, si quisierais otro poco atender," (625a)

b) elogia el próximo relato o adelanta el tema, para despertar el interés de su público; alude a la oralidad de la transmisión desde la lectura; señala el carácter narrativo de la materia ("contar") y su estructura secuencial ("otro milagro") usando las más de las veces un **potencial** con valor de posibilidad que apunta a la modestia del tono narrativo.

"yo os querría contar un suceso exelente" (1c)
"otro milagro os querría contar" (75b)
"oíd otro milagro, hermoso de verdad:" (182b)
"Otro milagro más os querría contar

14 Concepto tomado de Prince, Gerald, "Introduction a l'étude du narrataire", *Poétique*, 14:178-196(1973).

15 Para un estudio de las fórmulas en Berceo, ver Nelson, Dana A., "'Nunca devriés nacer': clave de la creatividad de Berceo", *BRAE*, 56,207:23-82(1979). También en Montgomery, Thomas, "Fórmulas tradicionales y originalidad en los *Milagros de Nuestra Señora*", *NRFH*, 16:424-430(1962).

que aconteció a un monje de hábito reglar:" (461ab)

"de otro milagro más os querría yo hablar" (500d) (501a)

"si quisierais oírme, muy bien podréis jurar
que de mayor bocado no podríais gustar." (501cd)

"de estos tales milagros aún más os diría;" (583b)

"un precioso milagro os querría leer:
cuando fuere leído tendréis muy gran placer,
lo apreciaréis bien más que un mediano comer." (625bcd)

"Del pleito de Teófilo os querría yo hablar:
tan precioso milagro no es para olvidar" (703ab)

"Aún otro milagro os querría contar
que hizo la Gloriosa y que no es de olvidar:"(867ab)

c) pide la benevolencia del público por el tiempo que transcurre, el cansancio o el tedio que puede provocar la narración, estrategias éstas propias del cuentista oral, función que no es ajena al predicador en lengua vulgar, como lo muestran los diferentes sermonarios y colecciones de exempla adaptadas a la predicación.

"Amigos, si quisierais otro poco esperar," (75a)

"ya que os quiso Dios traer a este lugar,
si quisierais aún otro poco esperar," (500bc)

"Señores, si quisierais, mientras aún dura el día
de estos tales milagros aún más os diría;
si no os quejáis vosotros, yo no me quejaría,"(583abc)

"Amigos, si quisierais otro poco atender," (625a)

"No querré, si pudiera, la razón alongar:
vosotros tendríais tedio, yo podría pecar." (704ab)

d) privilegia la vista, como el sentido más apto para la captación de los hechos narrados, técnica propia de la didáctica eclesiástica, que se daba en la predicación dentro del templo, donde el predicador podía "mostrar" las imágenes de los frescos que cobraban vida en las narraciones bíblicas y hagiográficas.

"yo os querría contar un suceso excelente:
al cabo lo veréis tal, verdaderamente." (1cd)

"muchos son los ejemplos que de esto podéis ver." (411d)

e) usa la distancia que le permite la separación entre "yo" y "vosotros" para asumir un tono didáctico, persuasivo, en ocasiones *imperativo*.

"Tal es Santa María, lo podéis entender" (411a)

"Amigos, si queréis vuestras almas salvar,
si quisierais vosotros mi consejo tomar,
haced confesión vera y no queráis tardar,
y tomad penitencia, pensadla de guardar." (863abcd)

El narrador en diferentes ocasiones se involucra con el público en la *primera persona plural*. Entonces la "distancia" desaparece y el catequista parece ponerse en pie de igualdad con los catequizados. Esta actitud que consiste en nivelarse el que está en el estrado para ponerse a la altura de los feligreses, responde al "sermo humilis", que en la retórica cristiana se fue perfilando desde San Agustín. "Se trata de una mezcla de elevación, retórica popular y *caritas* que se inclina hacia los demás; una mezcla persuasiva y docente, de escénica animación, destinada a un auditorio cualquiera, a un auditorio no selecto."[16]

"Bien debemos creer que la Madre Gloriosa" (351a)

"Mas pensémosla nos en servir y en honrar," (430c)

"Varones y mujeres, todos los que aquí estamos,
todos en Ti creemos y todos Te adoramos" (460ab)

"Amigos y señores, muémanos esta cosa,
amemos y alabemos todos a la gloriosa;" (497ab)

"Señores, un milagro como el que hemos oído
no debemos por nada echarlo en el olvido;
si no, seremos todos hombres de mal sentido,
que no tenemos seso natural ni cumplido" (859)

"Podemos bien con esto entender y juzgar

---

16 Auerbach, F. *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 55.

cuánto val penitencia a quien la sabe usar:
si no fuera por ella, podémoslo jurar,
don Teófilo sería ido a muy mal lugar."(861)

En ocasiones el plural refiere al mundo cristiano, a la unidad en la fe, fe que es común al narrador y su público:

"Todos cuantos vivimos y sobre pies andamos
-aunque acaso en prisión o en un lecho yazgamos-
todos somos romeros que en un camino andamos:" (17abc)

"Mientras aquí vivimos, en ajeno moramos;
la morada durable arriba la esperamos,
y nuestra romería solamente acabamos
cuando hacia el Paraíso nuestras almas enviamos." (18)

"Las cuatro fuentes claras que del prado manaban
nuestros cuatro evangelios eso significaban:" (21)

"... perdónelo Cristo, en el que creemos." (143d)

En ese mismo sentido están las *expresiones desiderativas*, en las que el plural se eleva en oración, cuya eficiencia -en el pensamiento cristiano- se garantiza por la unión de los bautizados en el "Cuerpo Místico"

"A la Virgo Gloriosa todos gracias rindamos,
de quien tantos milagros, leemos y probamos.
Ella nos dé su gracia, que servirla podamos,
y nos guíe a hacer cosas por do salvos seamos." (582)

"Ella que es de gracia tan llena y abundada,
guíe nustro negocio, nuestra vida lazrada,
nos guarde en este mundo de mala sorrostrada
y nos gane en el otro con los santos posada." (624)

"Quiéralo Jesucristo y la Virgo Gloriosa,
sin la cual no se hace ninguna buena cosa,
que así mantengamos la vida laceriosa
que ganemos la otra, durable y luminosa." (864)

"La Madre Gloriosa, de los Cielos Reína,
la que fue para Teófilo prestable medicina,
nos sirya ella de guarda en esta luz mezquina,
que caer no podamos en la mala rüina." (865)

Pero a veces el narrador usa un *plural maiestático* que no involucra al público sino que se refiere al narrador mismo que pontifica desde su estrado. Podrían considerarse maiestáticos los plurales referidos a acciones que está realizando el narrador (tales los que se encuentran en las estrofas 10ab, 16ab, 43ab, 101a, 141a, 143abc,331a, 350ab, 377ab, 586ab); pero donde se pone en evidencia es ante la presencia -en el mismo verso- de las personas primera y segunada:

"mas de lo que supiéramos quedaréis bien pagados" (100d)

"De otro milagro más os queremos hablar" (431a)

El juego de distancias entre narrador y narratario es dialéctico. Berceo no establece una relación fija: los matices de su retórica docente que imprime marcas de oralidad en el texto, alternan por varios grados, que van desde el halago hasta la distancia máxima del plural maiestático, pasando por la simpatía afectuosa y la hermandad en la fe. En este movimiento se escuchan múltiples voces provenientes quizá de los diferentes intereses -no siempre coherentes- que motivan al autor.

Los móviles de Berceo y la distancia del narrador.

La crítica ha usado sistemáticamente el discurso del narrador como portavoz de Berceo. Ello se debe a que hay elementos textuales que justificarían tal vez una lectura autobiográfica: desde el "yo os querría contar un suceso excelente" y "Yo, Gonzalo de Berceo llamado" de los primeros versos, hasta la oración final con que concluyen los *Milagros*, "Madre, de tu Gonzalo no olvides el amor, / que fue de tus milagros el versificador." No parece lícito, sin embargo -so pena de caer en un anacronismo- hablar de autobiografía, en sentido estricto, para el siglo XIII. No obstante, aun sin referir a un narrador individual sino arquetípico, la voz que conduce el hilo de los relatos es la de un narrador estamentario: pertenece evidentemente al orden de los "oradores". Es en este sentido, y en la medida en que el receptor así lo entendería, que se puede inferir este pacto de lectura y parece lícito seguir sus reglas de juego.

Ya que Berceo ha dejado huellas explícitas de oralidad en el lenguaje del narrador, se pueden utilizar las pautas de subjetividad en el lenguaje para dar alguna luz nueva sobre el tema de los "móviles de Berceo". Para ello quisiéramos poner en contacto las condiciones de producción del mensaje (sociales, económicas, históricas, etc.) con el habla del narrador que manifiesta intención, actitudes, toma de posiciones.

Brian Dutton expica convincentemente los móviles de Berceo: "Cuando, a lo largo del siglo XII, se fundaron muchos nuevos centros de peregrinaje, San Millán fue perdiendo su casi monopolio en la región navarro-castellana, y en consecuencia las donaciones tradicionales al monasterio iban disminuyendo"[17]. Aunque el investigador británico no fue el primero[18], es en cambio el que puso más énfasis en el aspecto propagandístico, abriendo una brecha para la crítica, en la monolítica interpretación sobre el fin didáctico-moralizante de las obras medievales. Dentro de la línea señalada por Dutton estaría la actitud suplicante del narrador y su tendencia a congraciarse con ese público inscripto en el texto, mediante la simpatía y el halago.

Pero no se puede dejar de tener en cuenta que Berceo era miembro de la comunidad eclesiástica. Al comenzar el siglo XIII se llevó a cabo la cruzada contra los albigenses y la Iglesia se preocupaba en seguir la lucha en el campo de las ideas. Por ello instituyó la Orden de los Predicadores (Domingo de Guzmán 1170-1221), mientras el IV Concilio de Letrán (1215) recomendaba al clero el estudio de la doctrina y la catequización del pueblo. Enseñar la doctrina no puede dejar de considerarse uno de los móviles de Berceo; la retórica que la tradición catequística estipulaba apta para la predicación, determinaría tanto las fórmulas de humildad e igualdad como el tratamiento de hermandad niveladora hacia el pueblo cristiano, reunido junto al predicador en la oración. Con la función predicadora se vinculan también las estrategias propias del cuentista oral, las que responderían al principio horaciano de "enseñar deleitando". (No eran ajenos los árabes a este mismo principio, y de allí que las colecciones de cuentos orientales se adaptasen a la predicación de ambas religiones.)

Por otra parte, era necesario levantar el prestigio del monacato y su función docente, frente a los nuevos señoríos episco-

[17] "Los móviles..." op. cit. p. 168.

[18] En Sánchez Albornoz, Claudio, "El culto de Santiago no deriva del mito discórido", *Cuadernos de Historia de España*, 28:5-42(1959), ya se habían denunciado -antes de que lo hiciera Dutton- la falsificación de los Votos y los documentos que las revelan, en los que Berceo aparecería involucrado.

pales[19] y sus escuelas. La Reconquista llevada a cabo por Fernando III y Alfonso X, traía aparejada una política de afianzamiento al sur del Tajo, donde las fundaciones de feudos episcopales se multiplicaban. El esfuerzo de la corona en levantar catedrales monumentales, estaba destinado en gran parte a perpetuar la gloria de los reyes. Ellas recibían los legados post mortem con el fin de preservar la memoria de los monarcas, exteriorizando el culto a los reales difuntos, función que antes cumplían los monasterios en una concepción más íntima de lo religioso, aunque sin perder de vista el prestigio que ello representaba. Se hacía necesario volver a ocupar ese espacio de poder, redimensionar la figura del monje docente que desde el santuario imparte la doctrina, frente, además, a otras voces: "A partir del siglo XIII, lo esencial está en otro sitio, fuera del estricto discurso de los clérigos. El acontecimiento es que, además de las suyas, se han alzado otras voces, ... las de esa cultura paralela y decididamente laica de las cortes principescas."[20] Ese estatus del narrador, lanzado a la reconquista de la función del magisterio monacal, determinaría el uso de los imperativos y la máxima distancia ex-cátedra del plural maiestático.

Vinculada con esa mayor altura que da el púlpito, está la ubicación del narrador entre la fuente ("el escrito") y el narratario, poseedor de una religiosidad "vulgar" que estaba condicionada por la cultura del clero. Casi toda la literatura religiosa romance de la Edad Media[21] presuponía una situación muy característica: el escritor se situaba como mediador entre una doctrina, que por regla general se expresaba en latín, y un público que, al ignorar esa lengua[22], no podía alcanzar un conocimiento de ella. La Iglesia, depositaria de la Palabra; la clerecía, mediadora en los textos. Berceo hace explícita esa situación, descorre el velo que pudiera ocultar al trasladador, para hacer participar en el relato el *escrito* latino.

Para el hombre del siglo XIII, inmerso en la cultura del libro, la fuente escrita tiene gran prestigio. En la iconografía cristiana hay una constante presencia del Libro, sea en manos del Señor, sea en manos de los apóstoles, sea a través de los símbolos de los cuatro evangelistas. Como muestran las inscripciones que frecuentemente lleva, el Libro en manos de Cristo es Lex; pax vobis; el camino, la verdad y la vida; la luz del mundo; alfa y omega. El Libro, pues, simboliza la sabiduría, el destino y el secreto del mundo, su norma de vida. Hasta finales de la Edad Media el Libro era sentido como sacro o sacralizado. Los Evangelios abren un tiempo nuevo que terminará con la apertura de otro Libro, cerrado con siete sellos, que nadie sino Cristo será digno de abrir, y luego, en el Juicio Final, cuando toda la tierra haya sido reducida a cenizas, el Angel abrirá "el Libro de la Vida", donde está registrado todo lo oculto y por el que todos seremos juzgados.

---

19 Ver Blázquez Garbajosa, Adrián, "Les seigneuries épiscopales espagnoles: origine et importance", *B.Hi*, 84,3/4:241-254(jui.-dec. 1982)

20 Dalarun, Jackes, en *Historia de las mujeres*, dir. por Georges Duby y Michelle Perrot, T. 2, Madrid, Taurus, 1992, p. 57.

21 Habría que exceptuar a cátaros y valdenses, de los que no poseemos fuentes directas, quienes reaccio-nan contra el vínculo de la tradición mediolatina.

22 Desde el siglo IX había llegado a hacerse dificultosa y precaria la comunicación entre un clero, que con un aprendizaje riguroso (después de la reforma carolingia) poseía un latín escolar, y el pueblo cristiano, que empleaba ya sus lenguas romances. De ahí que el Concilio de Tours (813) se viera obligado a decretar: "que cada uno se aplique en trasladar estas mismas homilías a la lengua rústica, romana o germánica, de manera que todos puedan entender más fácilmente lo que se dice." (Cfr. Monumenta Germaniae Historica, *Concilia*, V. II, Hanover, 1908, p. 288 (citado por Varvaro, Alberto, *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 84)

Manuel García Pelayo[23] ha señalado la importancia del libro en la cultura medieval y E. R. Curtius ha estudiado al libro como metáfora[24]. Para Américo Castro "la tradición oriental de la vida española hizo posible el tema de la lectura de los libros, como fuente de bienes y de males,..." y "cuando los filósofos medievales llamaban a la naturaleza el 'libro de Dios', se servían de una metáfora de abolengo oriental"[25]. En efecto, los musulmanes conocían a los cristianos, a los judíos y aun a ellos mismos, como la "gente del Libro" (ahl al-qitab). El monoteísmo estaba inspirado en *un* Libro de judíos, moros y cristianos (Tora, Corán, Biblia), que sirvió para denominarlos por largo tiempo.

Como tópico literario, la traslación de la fuente escrita figuraba ya en los prólogos del *Calila y Dimna* y de la *Disciplina Clericalis*, donde se relatan los itinerarios de los cuentos y sus traslaciones. Pero más allá de que el libro traducido pueda haberse convertido en un cliché de la narrativa, parece que su función en los *Milagros* es apelar al prestigio y a la autoridad que avalaría el criterio de verdad. El narrador, depositario de esa verdad en su calidad de trasladador, se dirige entonces al narratario, investido del poder que le otorga el acceso a la fuente.

23 en "Las culturas del libro", *Revista de Occidente*, 2da. época, III 25:45-70

24 en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico, FCE, 1955, T. 1, p. 423-498.

25 en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, p. 310.

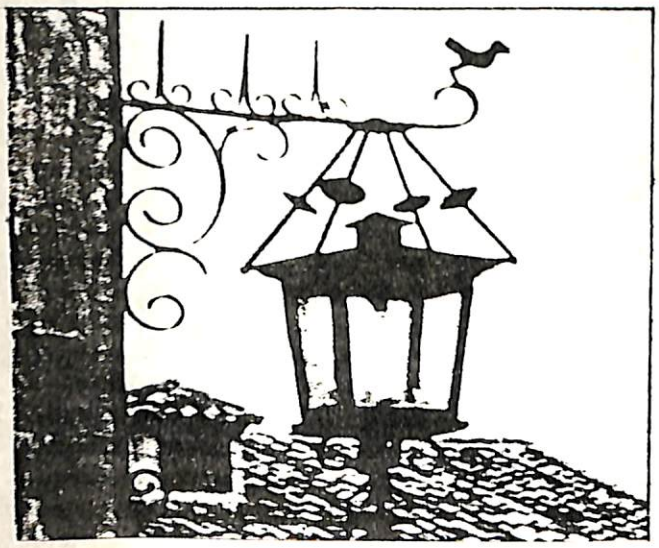
Se partió del cotejo del ms. Thott 128 de Copenhague con el texto castellano de Berceo, para tomar como objeto de estudio el marco narrativo, innovación ésta de la versión romance. La situación comunicativa de la ficción literaria parece corresponder al contexto ocasional en el que se transmitía la obra de Berceo: lectura en alta voz ante un público heterogéneo. Las marcas de oralidad en el discurso y los diferentes estatutos que toma el narrador al dirigirse al narratario, hacen posible el estudio de variantes en la distancia que aquél asume.

El pacto establecido a través del narrador arquetípico, permitió relacionar las condiciones de producción del mensaje con los diferentes móviles que pudieran esconderse tras los estatutos del narrador. Encontramos entonces que ante la necesidad de promover el monasterio como centro de peregrinación para paliar urgentes necesidades económicas, aparece un narrador que debe seducir a su auditorio y para ello utiliza vocativos ponderativos. Por otra parte, la predicación al pueblo era preocupación renovada en la Iglesia del siglo XIII, y la retórica del sermón -estipulada desde siglos atrás- determinaría el uso de fórmulas de modestia y técnicas narrativas propias del cuentista que enseña deleitando. Pero el humilde predicador en ocasiones toma distancia y asume la cátedra desde un estatus superior, lo que parece relacionarse con la necesidad que tenía el monacato del siglo XIII de volver a ocupar un espacio intelectual docente, frente a otros factores de poder como los señoríos episcopales y las cortes principescas. Esta mayor distancia ex-cátedra se relacionaría con la intermediación del narrador-trasladador, entre el escrito latino y su público, ya que el prestigio del Libro no sólo garantizaría su verdad, sino que prestigiaría también al exégeta, poseedor de la clave para su traslación.

La función del marco dialogístico y la actividad monacal del siglo XIII, relacio-

nadas precedentemente, parecen justificar las semejanzas entre Berceo y Gautier de Coinci, contemporáneos y vinculados a sendos monasterios.

En el camino recorrido y fuera del propósito original, han salido al encuentro rasgos que no parece aventurado calificar de mudéjares: tales el relato enmarcado, la apelación al escrito y su traducción, la situación comunicativa como hilo conductor de los diversos relatos. Que el siglo XIII, con las diversas traducciones del árabe, haya sido una puerta para el influjo oriental, es asunto estudiado. No obstante, creemos que los críticos no han señalado suficientemente su incidencia en Berceo, salvo quizá Américo Castro[26], quien lo relaciona con la religiosidad sufí a través de Ibn' Arabi, autor de vidas de santos andaluces[27]. Pero no se trata aquí de proponer relaciones en cuanto al espíritu religioso, sino aspectos estructurales comunes que abrirían el campo para estudios posteriores.



26 *La realidad...*

27 Discutido por Sánchez Albornoz, Claudio, "Berceo horro del impacto de lo islámico", en *España un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956, T. 1, p. 423-438.

CARTOGRAFIAS

Raúl Antelo
Universidade Federal de Santa Catarina

Traçar uma carta me parece uma operação prévia para uma história da literatura latino-americana. No entanto, o mapeamento se define como ação posterior, dependente dos materiais que ele mesmo constitui em objetos de sua reflexão. Com efeito, escrever uma história da literatura latino-americana implica, em primeira instância, lidar com informação primária ou matéria prima textual para com ela construir informação secundária ou subalterna, o produto canônico da historiografia. Em última análise, essa operação histórica -a passagem das ficções nacionais para uma transficção supra-nacional- implica a travessia por diversas regiões da cultura (por exemplo, a migração de textos, do espaço recôndito dos arquivos para a vitrine pública da história).

Traçar uma carta problematiza a fronteira entre o dado e o criado ou, se preferirem, entre natureza e cultura. O

discurso histórico participa desse modo de um movimento social mais vasto por meio do qual uma sociedade altera e modifica sua relação com a natureza, fazendo do natural um elemento utilitário de sua própria definição enquanto sociedade. Esta passagem de uma determinação linear inexorável para uma sobredeterminação plural, em aberto, que implica uma consequente transformação de instituições sociais, está longe de ser simples e unívoca, porque, ao redefinir fronteiras, a operação histórica não se limita a traduzir o natural em cultural; ela antes e primordialmente redesnha a linha de articulação entre um e o outro.

Traçar uma carta modifica o espaço e o ambiente, mudando, em consequência, o dado. A operação histórica coloniza sua matéria e é em virtude dessa posse que as ficções se penitenciam. Trata - se de una operação intersocial que articula relações difusas e fora de foco. A operação histórica consiste, pois, em tomar uma organização (um grupo social -escritores e intelectuais-, certos locais de documantação -bibliotecas e arquivos-, e determinadas práticas de investigação-cotejo, colagem, confronto: leituras) ao mesmo tempo como condições, espaços e efeitos da transformação de representações que todo discurso historiográfico pressupõe.

Traçar o mapa implica uma operação histórica globalizante. Ela imagina o imaginário das ficções (originais) que ela ordena e classifica (em segundo grau). O imaginário desta operação, porém, nao admite dedução simétrica ou equivalência termo a termo. Há entre as ficções nacionais e a história supra-nacional, que a operação institucionaliza, uma relação assimétrica -multipontual e assintótica- que costuma ser esquecida quando o historiador pretende traçar uma carta homogênea e harmoniosa, sincrética e sem fissuras. A operação histórica é uma transfiguração ou antes uma transficcionalização de enunciados possíveis.

Para melhor ilustrar as estratégias da operação histórica, gostaria, então, de examinar duas cartografias que em muito diferem embora se aproximem demais mutuamente. Ambas pretendem completar esta operação integrativa complexa entre um conjunto de textos em língua espanhola e outro em português. Ambas pressupõem independência, originalidade e representatividade desses conjuntos discursivos. Ambos os cartógrafos são do Prata e os dois publicam seu diagrama no Rio de Janeiro: um em 1845, outro em 1975. Partamos deste último. Angel Rama antecipa sua hipótese da transculturação narrativa latino-americana (que só irá publicar no México em 1982) em um ensaio para o segundo dos *Cadernos do Opinião*. Nele destaca a obra de Arguedas, Rulfo, García Márquez e Guimarães Rosa como ficções transculturadoras, i. e. obras em que os valores regionais irrigam construções capitais do ponto de vista artístico. A noção de transculturação é para Rama uma uma resposta ao conflito dilemático dos anos 20-40, vanguarda x regionalismo; com ela pretende resgatar a noção de autonomia estética que, como bom leitor de Adorno, Rama julga peremptório reconhecer sem reticências.

Porém, há em seu raciocínio uma restrição a ver a autonomia e a auto-reflexividade como operações intertextuais. Ao traçar seu diagrama, o crítico pretende manter os textos ligados "a uma intertextualidade que nos é proporcionada pela cultura, através da multiplicidade de contribuições, que vão desde os materiais folclóricos até os repertórios da tradição oral ou a considerável massa de escrita em que a literatura trivial anda a ombros com o jornalismo, o romance ou a poesia não hierarquizados artisticamente, o discurso religioso ou o político. Dado que toda operação crítica implica na translação de uma obra a determinado campo (necessariamente verbal) cujas coordenadas permitem revê-lo ou interpretá-lo, a opção de um campo cultural onde não se éstablecem distinções prévias estéticas ou axiológicas é tão válida (ainda que, talvez, mais legítima) quanto a opção retórica de inserir a obra em um circuito fechado, composto por criações de seu tempo e gênero. Essa intertextualidade está intimamente plantada nas percepções culturais da sociedade que a criou, manifesta sua cosmovisão de uma maneira decidida e espontânea e com os materiais, muitas vezes inconsistentes, que encontra em suas maos uma camada baixa da sociedade. Ter reconhecido a existência e a importância desse material é uma das singularidades desses narradores, que atesta seu enraizamento nas culturas internas, recolhidas e substanciais da América Latina."

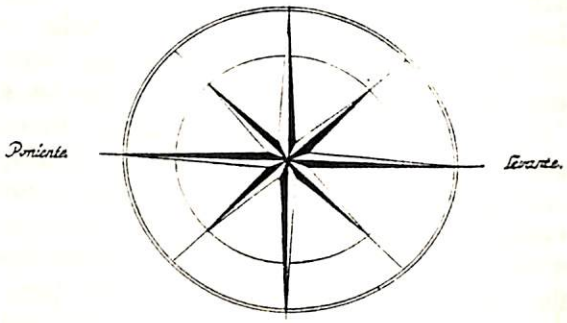
Trata-se, a rigor de idéia já insinuada na comunicação apresentada por Rama no sétimo Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em 1973, texto também publicado no Brasil (na revista Argumento,3, 1974)onde se lê: "O projeto de um discurso único, abrangendo toda a literatura latino-americana, não se apoiaria num comparatismo literário mas cultural, embora reconhecendo o tronco linguístico de onde partem as três línguas que o definem (...) Mas a tônica deverá cair sobre a função simbólica e, portanto, significante, da criação literária", apoiando-se, para tanto, em tres traços distintivos a saber: o princípio de correlação cultural da romanidade, a forma específica de apropriação das culturas estrangeiras e a estrutura cultural do continente. O primeiro traço ilumina a herança latina, o segundo a peculiaridade americana, o terceiro, o débito com as ciências sociais ("foi justamente essa estratificação que forneceu os instrumentos unificadores para o discurso unitário que sociólogos, economistas, antropólogos e historiadores traçavam do continente latino-americano").

A elaboração de Rama, conquanto possa ser saudada como contribuição decisiva no sentido de superar os nacionalismos ontológicos que particularizavam cada sistema nacional como sistema peculiar intransferível (com base no critério liberal de que "o universal pressupõe o político que, por sua vez, pressupõe o nacional") nao deixa de exibir aspectos problemáticos. Vou tentar ilustrar um deles.

Rama afirma que toda operação crítica implica a traslação de uma obra a um campo "necessariamente verbal" mas propõe, em contrapartida, que a operação histórica insira essas obras em um campo cultural em que não incidam "distinções prévias estéticas ou axiológicas", o que, em última análise, se resume na idéia de que uma construção verbal pode prescindir de valores "não hierarquizados artisticamente", situando-se assim, fora da sociedade e da história que são, justamente, os valores que Rama está querendo reintroduzir no discurso crítico. Contrapondo-se a uma interpretação selvagem da teoria da intetextualidade (todo texto é intertexto, donde tudo é linguagem, deixando, assim, de existir entidades não-discursivas) Rama está, de certo modo, desconsiderando contribuições da crítica francesa sobre as relações entre fato e ficção, elaborações que irão, por sua vez, alimentar os estudos tropológicos

norte-americanos. Seu "reexame crítico" das posições de Jakobson vincula-se á suspeita de que as criações letradas não tratam de objetos reais mas, enquanto construções de linguagem, elas são "inventadas", donde pouco confiáveis. As funções referencial, expressiva e comunicativa (para retomarmos o esquema clássico de Jakobson) parecem ter predominância sobre os apsectos auto-referentes, intencionais e , acima de tudo, metalinguísticos do enunciado histórico. Assim, a idéia de um processo autonômico baseado em um "imaginário social" torna-se problemática já que, se não se destaca que o pacto de codificação é um contrato poético (verbal), pode-se facilmente resvalar para a concepção idealista de que a história lida apenas com fatos realmente acontecidos e com uma verdade hipostasiada, e, em consequência, que uma história da literatura só pode se construir com ficções que aludam à verdade a partir de uma estética realista. Nunca será abusivo lembrar que uma história que leve em consideração os valores discursivos deve diferenciar fatos de acontecimentos, partindo da idéia de que muita coisa acontece mas só temos um fato histórico quando nos defrontamos com sua descrição linguística, sua narrativa, o que acarreta opções e avaliações. Rama propõe um comparatismo cultural (= não literário) e antropólogico (= não discursivo) centrado na função simbólica, significante, com prescindência dos enunciados que instituem esse valor simbólico. Isto implica relegar os agenciamentos de poder que esses enunciados tornam possíveis a um segundo plano, o que compromete a visada crítica. Diríamos , ao contrário, que é o enraizamento profundo dessa intertextualidade cultural, que são os materiais inconsistentes com que se opera e que é ,por último, uma audiência constituída pela "camada baixa da sociedade" o que nos leva a questionar as antinomias gerais de uma retórica da exceção. O âmbito da particularidade, nos diz Michel de Certeau, é operar contra uma formaliazação explícita; sua função é introduzir uma interrogação e seu significado, remeter a atos e indivíduos outros, enfim, a tudo aquilo que permanece exterior ao saber tanto quanto ao discurso.

Se entendemos a cartografia como o traçado de um diagrama ou dispositivio de relações de força que constituem o poder, creio que a operação histórica que Rama denomina transculturação consiste em elaborar um diagrama modelador (integrativo, modernizador) calcado nas idéias de autonomía, originalidade e, acima de tudo, representatividade. Entreteanto, seu problema mais sério, como vemos, é estipular uma representação identificada com a referencialidade, e desvinculada de uma teoria do discurso, o que encerra a operação histórica de Rama no paradoxo de considerar o inviável como o mais legítimo. Afinal, o comparatismo cultural de Rama parece, às vezes, mais próximo de estudos de base etnográfica do que do discurso de uma antropologia cultural sensível às contribuções da arqueologia, da linguística e da literatura comparadas, arrogando-se a afirmar que sua opção é tão válida e certamente mais legítima que a variante tropológica. A operação de Rama busca, em última análise, legitimar uma utopia. Neste ponto, sua cartografia transculturadora deixa entrever a de um fundador: Alberdi. Examinemos, portanto, esta segunda operação historiográfica que prepara a posterior.



Em 1845, um jornal do Rio publica o texto com que Alberdi legitima uma passagem de valores: a revalidação de seu título de advogado perante a Universidade chilena. Trata-se da Memória sobre a conveniência e objeto de um congresso geral americano. É o texto de um tucumano que, embora exilado em Santiago, em função da política portenha, não descuida seus contatos cariocas. Portanto, essa memória opera sobre uma identidade tensa. Como se sabe, a produtividade ficcional obedecia, para Alberdi, a uma dupla harmonia. De um lado, adotando uma perspectiva progressista da história, Alberdi entende que tempo e espaço determinam o desenvolvimento ou seja que, na dilática entre função e experência, o mundo sensível determina as mudanças. De outro lado, entretanto, aderindo a uma causalidade retroativa, por meio da qual "somos chamados a executar a obra que nossos pais deviam ter executado", Alberdi sustenta que a casualidade predisposta é superior às virtualidades experimentais. A ficção oscila, então, conforme o duplo imperativo: adquirir uma cultura própria (local) mediante uma filosofia (universal) ao mesmo tempo que se alimenta a originalidade e a aversão à cópia, sob o constante impacto do outro, o cosmopolita. Para Alberdi nada é gratuito. "Aqui não se trata de ler por ler": a gente lê para lembrar mas acima de tudo para esquecer porque "somos aún escueleros", "escrevemos para aprender não para ensinar porque escrever é muitas vezes estudar".

Alberdi é assim um proto-Ménard, alguém contrário à "importação absurda de uma legitimidade exótica que não levaria além da insipidez e fraqueza de nosso estilo: se conseguiria escrever à espanhola e nao se conseguiria mais nada: ficaríamos conforme a Cervantes mas não conforme ao gênio de nossa pátria". A operação da Memória é, pois, recompor a carta porque o mapa está mal feito. É preciso retraçá-lo. O texto da memória propõe a integração abstarta de vários discursos -o poético, o revolucionário- para com eles formar um sistema (a nação, a literatura), dois espaços de produção e intercâmbio de linguagens, funções sem fronteiras pre-determinadas e abertas à variabilidade de temas, formas e motivos que definem os relatos biográficos e utópicos, os dois tipos de discursos que tramam a memória.

A leitura nacionalista e filológica de Alberdi traça uma América que não é monumento comemorativo presente mas aquilo que o monumento deixa transparecer em sua ausência: uma figuração que preserva o factual sem se confundir com ele. Nação e literatura, como operações do cartógrafo, são signos voltados ao sujeito, signos do real como contingência singular que não funcionam como matéria já que a estrutura da

linguagem (da nação, da literatura) é o acaso, o arbítrio que funda todo signo e toda convenção. Este signo -imaginário do imaginário- é na Memória o rio escravizado . América não progride não só porque ela é um deserto mas por que ninguém circula através de seus rios. Dom Pedro fecha o Amazonas tanto quanto Rosas proibe os navios no Paraná. A memória do cartógrafo assume, em consequência, uma função estatal: refundar o campo simbólico, recordando a Europa para se esquecer da Europa. Figura-se Europa de duas formas, como unidade integrada e como liberdade pactada, núcleos produtivos de um discurso de nação que traduzem autonomia e heterogeneidade do moderno. Unir e regular são os fluxos do rio, do Estado.

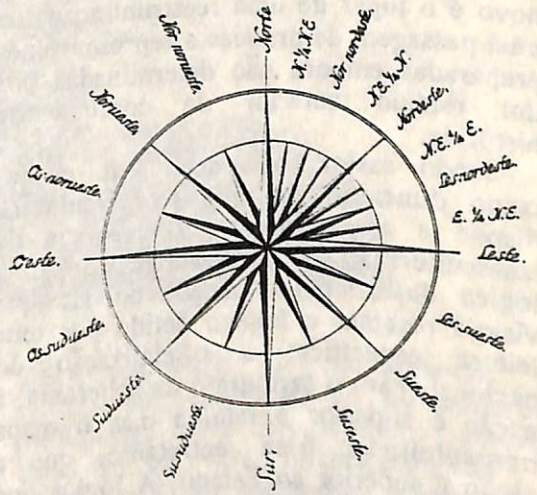
Em nome de um espaço integrado de expêriencias, o historiador-cartógrafo dissimula porém hierarquias entre instâncias centrais e periféricas, neutralizando, assim, o intercâmbio de capital simbólico que toda tradução conota. Tudo converge a um centro, à cidade européia: o jornal, o navio e até a guerra, i.e., a máquina. Entre a determinação histórica do variável e a constante experimentação discursiva, Alberdi balança porque "quando um livro era a expressão da vida inteira de um homem, os defeitos da forma eram imperdoáveis e os de fundo de uma importância decisiva na sorte de um escritor. Mas hoje -ele escreve em 1837- que os livros se fazem em um momento e se publicam na hora, para nao se arriscar a publicar livros velhos (...) os defeitos da forma são imperceptíveis e os de fundo não podem ser decisivos porque não sendo um livro senão a expressão sumária de um momento do pensamento, eles podem facilmente ser reparados. Não se julgue pois que este livro nos resume completamente: fazemos um ensaio, não um testamento".

Aplicar caligrafia ao mapa é uma função estatal que não deixa de ser, em sentido etimológico, cosmética. Ela implica traduzir a nação cultural em nação territorial, projetando o plano do tempo (a tradição nacional) no plano do espaço (o locus nacional). Remodelar o mapa é, portanto, remodelar a tradição como espaço plural de intercâmbios discursivos. Se, nos primeiros escritos, o cartógrafo mostrava uma concepção naturalista da razão -a do historicismo- na Memória, entretanto, predomina um voluntarismo moderno. América, nos diz Alberdi, é una e indivisível nos elementos sociais que a formam nos males que a afligem e nos meios que podem salvá-la. Por esse motivo, copiando a Europa, que convida a Inglaterra (mas não a Asia) a seus congressos unificadores, o cartógrafo julga oportuno reunir brasileiros e hispano-americanos em Lima porque vê, em ambos, os elementos de amálgama e unidade na identidade que formam a sociabilidade americana. Com sua Memória, Alberdi ensaia um positivismo naturalista que relaciona a ordem das coisas com o malestar da cultura. Coincide, curiosamente, com seus inimigos. Não está longe de rosas e o "sistema americano" com que o Restaurador pretenda coligar-se a dom Pedro; mas também não está longe de Sarmiento e sua idéia de um congresso geral permanente como sede da nação utópica em Argirópolis (1850). A decisão de convocar um congresso para retraçar o mapa busca prender algo que foge da apreensão: uma modernidade nacional materializada na cidade futura. O nacional (o próprio, o idêntico), discursividade atravessada pelo moderno, define-se, portanto, como uma dimensão múltipla de pontos de esquecimento. A rasura que apaga os utopistas (Rosas, Alberdi, Sarmiento) corre Pari passu com outra que rasura a sede: Lima, sorte de Troia incaica, varrida pela Lima colonial, borrada, por sua vez, pela Lima republicana. A linguagem (o esquecimento) opera assim para deslocar e produzir novas articulações: (a ficção) que não são o relato mítico de um encontro

mas a construção de uma subjetividade amnésica e de uma representação em que pulsa um princípio de não-identidade do mesmo. Desse modo, o nacional se torna específico na medida em que universalizado ao passo que o texto se materializa em seus vazios. A memória embora sedimente um modelo de Estado é, paradoxalmente, o texto de um escritor contra todos, nada altruísta, alguém que escreve para si próprio, prefiguração do homem subterrâneo da modernidade, o homem da lei que escreve, facciosamente, contra o Estado.

Pode parecer surpreendente mas o cartógrafo que constrói as condições da autonomia mostra-se, precisamente, como um parasita, um operador de transformações que excitam o estado do sistema, seu equilíbrio, seus intercâmbios e circulações, alguém que busca transformações flutuantes e difusas, astigmáticas; que tende ao choque e à mudança de estágio. Diante do perigo da homeostase, o cartógrafo arbitra saída em circulações aceleradas: capital, mercadorias, indivíduos, textos, todos igualados em sua condição circulante. Uma restrição apenas nos faz o cartógrafo: não circularão os presos políticos porque, neste ponto, vale a filologia: os detidos não circulam. O asilo, argumenta Alberdi, ponto de suspensão do estímulo, é, ainda, o ponto de encontro: ele não deve ser esquecido porque é o que mais se esquece. O asilo define-se, então, como lugar da escritura, daí que o parasita seja um filólogo.

Epígono, plagiário, parasita são os atributos não heróicos de um herói moderno: o cartógrafo, igualado, em tensão máxima, com sua conta-figura, o gigante bárbaro. Bolívar, nos diz Alberdi, pensando sem dúvida no gigante, mas também nele próprio, não foi um simples poeta nem sequer um poeta copista do poeta de Austerlitz. Ele foi original em sua operação unionista a ponto tal que se não receassemos violar a cronologia dos grandes homens, diríamos que Bolivar foi copiado por Napoleão, Richelieu ou Henrique IV. Com esse raciocínio, a Memória se pauta por uma lógica binária radical, que interpreta a diferença como falta ou, na melhor das hipóteses, como inversão do modelo, restaurando, desta forma, a mimese que se buscava desconstruir. se América é, como nos diz o cartógrafo, uma fábrica espanhola construída de acordo com o desejo do fabricante, a operação histórica tentará re-orientá-la de acordo com a universalidade dos elementos sociais, de acordo com suas próprias aspirações e para si mesma unicamente. Assim sendo, diríamos que o parasita concebe a ficção como um ser vivo: alimenta-se dela. O cartógrafo, por sua vez, completa a operação e imagina a transficção como uma máquina a vapor: energia que produz trabalho.



Voltemos por um momento ao primeiro mapa, o de Rama. Se estão lembrados, a cartografia transculturadora subordinava uma multiplicidade espaço-temporal num diagrama modelador, capaz de integrar textos e sujeitos num processo de modernização transitiva. O diagrama de Alberdi não difere muito desse. Ele também trabalha com a autonomia, originalidade e representatividade dos objetos articulados (em primeiro lugar, as sociedades mas, por extensão, as ficções

que as representam). Dirfamos, então, que Alberdi traça um diagrama napoleônico, em que as funções decisivas são disciplinárias e de soberania. Observe-se, entretanto, que o diagrama transculturador expande o napoleônico, trabalhando com seus resíduos mas operando ainda com critérios semelhantes de localização e legalidade. A representação (imagem atual de um objeto não presente) continua, porém, funcionando como obrigatoriedade interiorizada.

Como ler esses mapas? Como entender o conflito entre a região (presente) e a nação (ausente)? Como traçar, sob o contínuo da história, uma descontinuidade ainda mais profunda que os desafios domesticados pela monocultura contemporânea?

Para responder a essas preguntas, creio imprescindível observar que o lugar do novo é o lugar de uma reestruturação, de uma passagem de práticas a representações preparadas embora não determinadas por um estágio anterior da continuidade histórica.

Sendo assim, o conceito de nação, como dimensão múltipla da circulação, dispõe e até predispõe a categoria de transculturação como premissa de uma lógica da intercomunicação social, que visaria resgatar o ímpeto detido por uma leitura específica: a oficialização do nacional. Para o cartógrafo da soberania, a nação é superior à família mas o mapa transculturador frisa, entretanto, que a nação é superior ao Estado. A lógica que vincula ambos os diagramas não é linear mas perplexa e até mesmo perversa. Rama não desenha seu mapa porque existiu Alberdi. Porém,é a síntese homogênea de Rama que libera a cartografia heterônoma de Alberdi. Há entre as duas uma relação inquieta, instável, de outro a outro, que permite ler, em uma, a instrumentalização das instituições e, na outra, a institucionalização de seus instrumentos. A ruina de Rama é julgar, napoleonicamente, que triunfou sobre os despojos da retórica. A ruina de Alberdi, pensar que razão é nação. A ruina de ambos é a dispersão do humano na linguagem.

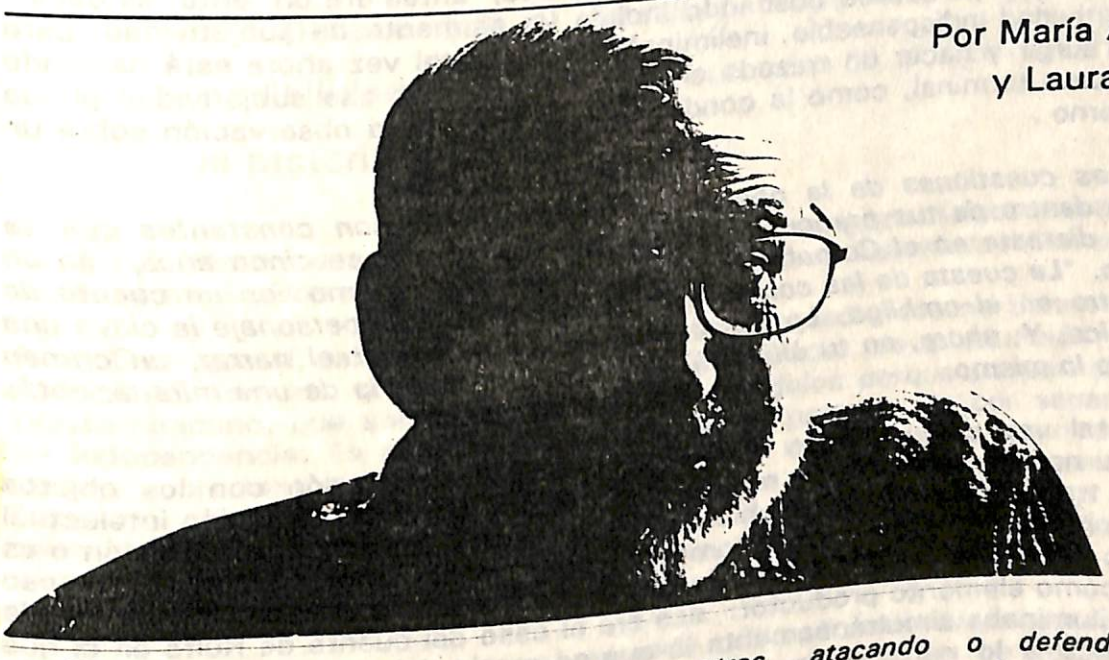
Para uma história da literatura latino-americana, convém ensaiar uma ontologia do presente que lide com estas relações ambíguas e paradoxais, capazes de mostrar não um passado de singularidade monumental mas um passado possível em plural. Nietzsche parte precisamente deste ponto, "Da utilidade e desvantagem da história para a vida", no intuito de uma consideração extemporânea, que se abisma e espanta pelo número de diferenças que é preciso negligenciar para que uma comparação, uma operação histórica, faça aquele efeito fortificante: "com que violência é preciso meter a individualidade do passado dentro de uma forma universal e quebrá-la em todos os ângulos agudos e linhas, em benefício da concordância!(...) Se estivesse firmemente estabelecido que o mesmo nó de motivos, o mesmo deux ex machina, a mesma catástrofe, retornassem a intervalos determinados, poderia o forte desejar a história monumental em toda sua veracidade icônica, isto é, cada fato precisamente descrito em sua especificidade e singularidade: provavelmente, portanto, não antes que os astrônomos se tenham tornado outra vez astrólogos. Até então a história monumental não poderá usar daquela veracidade total: sempre aproximará, universalizará e por fim igualará o desigual; sempre depreciará a diferença dos motivos e das ocasiões, para, a custa das causas, monumentalizar os effectus, ou seja, apresentá-los como modelares e dignos de imitação: de tal modo que, porque ela prescinde o mais possível das causas poderíamos denominá-la, com pouco exagero, uma coletânea de 'efeitos em si', de acontecimentos que em todos os tempos farão efeito".

Para uma história da literatura latino-americana, parece oportuno pensar os limites das representações e redefinir os fatos, mesmo que ao preço de uma história "sem efeitos".

CRONICA DE UNA MIRADA CRITICA

Entrevista a Noé Jitrik

Por María A. Minelli
y Laura Pollastri



Durante los días 20, 21 y 23 de agosto de 1993, hemos asistido en la Universidad Nacional del Comahue a tres charlas de Noé Jitrik -desde este año, Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, una de las máximas insignias que otorga el Gobierno francés a personalidades extranjeras en el campo cultural-, en las que, bajo el pretexto de hablar de "Teoría y crítica literaria", fuimos testigos del despliegue de una personalidad, que puede hacer de la mirada crítica un arte donde habita una subjetividad rigurosa que inunda los objetos donde se posa de una forma material. Hablando de sí mismo o de otros, atacando o defendiendo, su palabra se constituyó en un poderoso alegato en favor del quehacer literario. Hoy, fin de siglo, postmodernidad , o como se quiera, momentos apocalípticos en los que la literatura parece preocupación de unos pocos, mientras Jitrik hablaba de sus últimos libros: Historia de una mirada, y Citas de un día, participamos de la defensa de la importancia de escribir una novela, criticarla o leerla. Impulsadas por su sugestivo discurso, sentimos la necesidad de que hablara de otras cosas también; por eso le pedimos esta entrevista.

R.L.L.: *¿Cómo definirías tu perfil teórico-crítico actual?*

N.J.: Tal vez en transición. Sí, observo que en algunos momentos yo estaba buscando una definición del trabajo crítico que respondiera, sobre todo, a condiciones de rigor. Pienso que ahora ese rigor está incorporado; por lo tanto mi discurso se ha liberado un poco, tal vez, de la necesidad de probarse como tal.

R.L.L.: *Es obvio, y cada vez aparece más acentuada una mayor preeminencia de la subjetividad, incluso en este curso que estás dando...*

N.J.: La subjetividad sería ahora algo más explícito, antes era un ente; es decir : la cifra de lo que yo estaba buscando incluia un elemento de subjetividad, pero como subjetividad indispensable, ineliminable. Lo que tal vez ahora esté haciendo es hacerlo surgir y hacer un trazado en cuyo fundamento esa subjetividad puede aparecer como terminal, como la condición para hacer una observación sobre un objeto externo .

R.L.L.: *Las cuestiones de la observación y la mirada son constantes que se mantienen dentro de tus preocupaciones. Recuerdo que hace cinco años, en un curso que dictaste en el Comahue hablabas sobre esto mismo en un cuento de Juan Rulfo, "La cuesta de las comadres", ese en el cual un personaje le clava una aguja a otro en el ombligo. Lo leíste como un crimen por el narrar, un crimen narratológico. Y ahora, en tu último libro de crítica, Historia de una mirada, estás planteando lo mismo.*

N.J.: Sí, tal vez sea un poco obvio, porque no hay relación con los objetos externos si no es a través de la mirada; o por lo menos no hay relación intelectual si no es a través de la mirada. O bien la mirada es la puerta de la percepción o es el primer nivel de la percepción, como se quiera decir, pero en todo caso en eso residiría lo obvio. Lo importante sería ver si alguna vez eso obvio de la mirada funciona como elemento productor: ese era el caso del cuento de Rulfo en el que la mirada iluminaba simultáneamente lo que es propio del discurso crítico y lo que es intrínseco a lo narrado por el cuento, que es un drama del mirar y de la interrupción de la mirada.

En el caso de Colón, la mirada , en principio, tiene que ser vista en un campo culturológico, como un residuo, como un depósito , desde el cual empieza la producción verbal, puesto que sólo se empieza a describir cuando se ha empezado a ver; desde ahí, desde los residuos culturales se comienza a designar, se empieza a nombrar y ahí ya está el texto. Basta, entonces, con observar ese mecanismo. En eso reside la relación entre estos dos trabajos -el de Rulfo y el de Colón-, ligados por ese elemento; pero, a la vez, la mirada del crítico está cargada de su subjetividad, en el sentido de que ninguna mirada es igual a la otra.

R.L.L.: *Claro, pero me da la impresión de que tu discurso crítico se va despojando de modelos teóricos y va siendo cada vez más subjetivo, como que se está desnudando de cierta interferencia de esos modelos y se está introspeccionando más.*

N.J.: Sí, aunque tendría que hacer una salvedad: yo trataba, en otro momento, de mostrar más el modelo que estaba construyendo; no los modelos teóricos desde los que actuaba, sino el modelo que estaba construyendo, y ahora es como si ya no necesitara hacerlo. A lo mejor sucede que llegué a un punto y estoy operando desde eso a lo que llegué, lo que me autorizaría a recurrir a la primera persona.

> 'yo considero indispensable en el siglo XX, la combinación marxismo-psicoanálisis, sin la cual me parece que el discurso de la crítica pierde posibilidades de ahincar, de clavar el garfio en la materia literaria'

R.L.L.: *En torno a esta cuestión de modelos teóricos, ¿pensás que existen modelos teóricos producidos en Latinoamérica para el discurso literario latinoamericano ?*

N.J.: Creo que sí, tal vez el mío sea uno de ellos, sólo que no tienen el carácter formalizado de los que vienen desde los aparatos de producción europeo o norteamericano, que son reconocidos como modelos porque poseen cierto grado de independencia. Es como si se vendieran en paquete y por separado. Todo trabajo sobre textos supone la promoción de un modelo, pero como viene con el texto no es discernible y no ofrece lecciones o puede no ofrecer lecciones, mientras que los que se llaman modelos teóricos vienen solos, separados, aislados, bien definidos y entonces ofrecen lecciones, es decir aplicabilidad, que es lo que en general se supone que los modelos teóricos proporcionan .

R.L.L.: *Es verdad, pero en general, leyendo crítica literaria hispanoamericana se encuentran, en una fuerte mayoría de los casos, intentos de tomar modelos teóricos europeos y aplicarlos a rajatablas ...*

N.J.: Exactamente, hay en ese sentido una especie de pragmatismo y , paradójicamente, una renuncia a la teoría y una adquisición de teorías producidas en otros lugares. Eso es en cierto modo una paradoja, es como si dijeran: no, yo no quiero hacer teoría, pero compro teoría ya hecha, y eso aparece en un plano teórico como un contrasentido cultural contra el que he peleado siempre. Nosotros tendríamos que darnos el espacio de la producción teórica, lo hacemos parcialmente en el ejercicio crítico, pero como recurrimos a modelos que vienen de otra parte, no aparece el nuestro y peculiar.

R.L.L.: *¿Qué otros teóricos nombrarías dentro de la producción latinoamericana?*

N.J.: Bueno, teóricos en ese sentido... podríamos usar quizás otra palabra, podríamos hablar de teoricófilos, o filoteóricos, más que de teóricos. Por ejemplo,

un antiguo alumno mío, Walter Mignolo, produce modelos; él empezó también así, trabajando con modelos y ahora ha seguido en esa línea de producción. Pero hasta qué punto puede decirse que sea latinoamericano lo que hace..., porque su modo de formular teoría está ligado a un contexto diferente, ¿no?

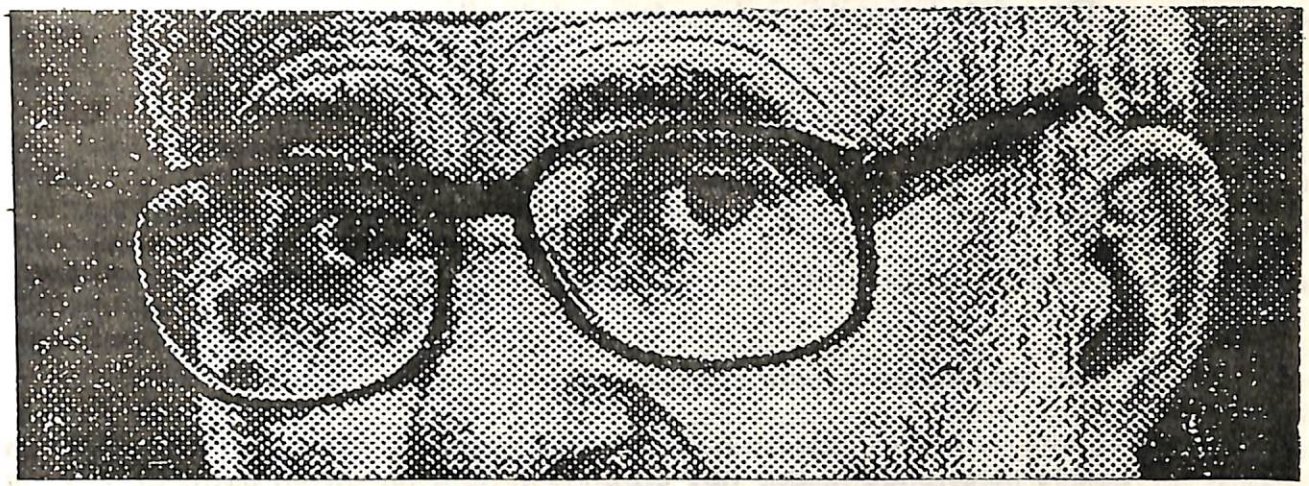
En el caso latinoamericano se siente una fuerte intencionalidad teórica, una fuerte inflexión teórica: en los trabajos del último Angel Rama hay unas ganas de salirse de la observación pragmática, de la opinión. La diferencia que existiría entre Rama y Rodríguez Monegal, por ejemplo, no está al comienzo de sus labores, cuando tienen más o menos el mismo giro, sino al final, cuando Rodríguez Monegal sigue opinando y Rama ya está planteando o requiriéndose un espesor teórico.

Podría hablar en este sentido de Gutiérrez Girardot. También es dudoso que se lo pueda considerar latinoamericano por su formación filosófica; él se ha volcado más a la filosofía alemana y es en ese ámbito que piensa. No es que escriba en alemán, no sé si lo hace. Lo que escribe en castellano tiene esa inclinación; pero, de todos modos hay en él una fuerza gravitacional que lo lleva a expresarse teóricamente.

Ahora bien, yo creo que si uno no se anima a hacer inventarios de nombres, es porque se trata más bien de una tarea; por ejemplo, lo que hacemos en la revista *Syc* es ser sensibles a lo que en el ámbito latinoamericano se está insinuando como producción teórica directa o indirectamente, canónica o no del todo canónicamente; sea como fuere, me parece que algo se ha progresado en los últimos tiempos pero ojalá no nos dejemos llevar por ese auge de la producción de modelos, sino que podamos trabajar de una manera más tranquila, más natural, más propia.

R.L.L.: *Ya que nombraste hace un momento a Angel Rama, y cumpliéndose diez años de su muerte, ¿qué magnitud le asignarías a esta figura en el pensamiento teórico latinoamericano en relación con la literatura?*

N.J.: Me resulta bastante difícil responder porque hemos sido muy amigos, nos hemos seguido durante muchísimos años, hemos sido muy cómplices en muchos momentos, nos hemos respetado mucho, también hemos discutido, hemos diferido. Por otro lado, me cuesta mucho hacer una valoración de la tarea de los demás, más cuando me liga el afecto o un recuerdo que es imborrable. No obstante, yo pienso que si Angel fue muy sensible a la dimensión de la escritura para su propia producción, esa sensibilidad se atenuó un poco; cierta decisión de hacer intervenir el juicio crítico literario en la disputa cultural en general, hizo disminuir un poco una especie de confianza en la palabra que podría ser más un rasgo mío, esa subjetividad que habías marcado inicialmente como más notable en este momento en mí. El se parecería más en ese sentido -aunque la inflexión teórica que dejó es más evidente-, a Adolfo Prieto que a mí. Tendría muchas más concomitancias con Prieto que conmigo. Pero la capacidad de observación, de trabajo, la perspectiva ideológica en la que él empujaba el proceso cultural latinoamericano en términos generales, era de una intensidad tal que dio frutos verdaderamente imprescindibles.



No podría dejarse de lado su obra, así como no se deja de lado la obra de Henríquez Ureña. Si uno vuelve a los textos de Henríquez Ureña, se ve que no son necesariamente de ruptura, de fusión; no parecen tampoco convocar al lector a actos sacrificiales en relación con sus propias ideas o con sus convicciones; pero, sin embargo, hay una continuidad, una tenacidad, una amplitud, una percepción de fenómenos de orden general que hace que esos textos estén siempre presentes, sean siempre necesarios.

Alguien cerca y lejos al mismo tiempo, tal vez atrapado por un estilo más ligado a lo español fue Alfonso Reyes, que estuvo más cerca de lo que la palabra puede dar, tenía la misma formación de Henríquez Ureña, y la misma sensibilidad de Angel Rama, la misma inteligencia que todos nosotros, o superior a ella, pero, sin embargo, estaba atado al estilo español de acercarse a las cosas y su modo de filosofar no dejaba entrar un aparato que yo considero indispensable en el siglo XX, la combinación marxismo-psicoanálisis, sin la cual me parece que el discurso de la crítica pierde posibilidades de ahincar, de clavar el garfio en la materia literaria.

Fijate que no estoy diciendo marxismo y psicoanálisis para hacer marxismo y psicoanálisis en la literatura, digo que sin eso la mirada crítica pierde una oportunidad, se empobrece. Cuando uno se acerca a Henríquez Ureña ocurre un poco eso: hay una percepción muy genérica, muy aguda, muy original, pero no demasiado pregnante. Cuando uno se acerca a Alfonso Reyes, es una inteligencia superior, un amor por la palabra mucho mayor, pero también hay una renuncia a cierto tipo de instrumentos intelectuales. Cuando uno se acerca a Angel Rama, en cambio, la dimensión de la palabra empieza a sentirse como abandonada, empieza a predominar un criterio cultural o culturológico más general, que es lo que yo advierto en alguien como Beatriz Sarlo -y ella lo dice explícitamente-, que es muy inteligente, muy aguda, pero es como si prefiriera en un texto lo que implica en relación con una cultura, más que lo que puede salir de ese texto como sistema de producción con ciertas características o con cierta capacidad autonómica de producir significación.

> De este modo, el saber del discurso crítico debería dejarse atravesar por una multiplicidad de saberes y producir actos de habla únicos, igual que los otros; eso sería la transdiscursividad

R.L.L.: *¿Alguien está logrando este difícil equilibrio en la actualidad?*

N.J.: Tu pregunta no implica que yo haga ningún programa de tipo político sobre la cuestión. Quizás mostrando lo que hay en unos y falta en otros, esté, de alguna manera, creando un identikit; prefiero no ponerle nombres a este identikit, porque tal vez alguien lo está haciendo y yo no lo sé exactamente, no lo sé del todo... Pero me parece que por ahí se va dibujando lo que podemos llamar la crítica literaria latinoamericana; entre esos términos se mueve, y ahí podríamos incluir a otra gente.

Martínez Estrada, que en la poesía y la narración descuella -es un extraordinario narrador, de una modernidad absoluta-, implicaría una experiencia casi mística de la palabra, pero en sus trabajos literarios se subordina a esquemas, es decir, a modelos. No en el sentido en que se los aplica en las universidades, pero de todos modos aplica, aunque los va cambiando y va experimentando con ellos y a los que introduce por el lado más juguetonamente elemental, por el lado del vocabulario, por el lado de la parafernalia, de la jerga. Por ejemplo, el ensayo -sensacional, maravilloso- sobre Hudson está impregnado de medicina; el ensayo sobre Hernández, que es ineludible, está impregnado de cierta psicología, no psicoanálisis. Esos modelos, de acción más que de pensamiento, no parecen estar muy integrados a un discurso propio y aparecen como de una aplicación bastante semejante a la que se advierte en las universidades cuando se apela al modelo estructural o el modelo de Paul De Man o de Derrida o de Kristeva o de no sé quién.

Alguien que ofrece otra perspectiva para considerar estas cosas es Fernández Retamar -por tantos motivos ligado también a Martínez Estrada, y su admirador-; las viejas categorías lo sedujeron mucho, y no quiso renunciar a ellas pero trató de integrarlas a un tipo de estructura de pensamiento, cierta crítica a caballo entre varios marxismos simultáneamente: el de Lukacs, el de Bajtín, el de los lituanos, el de la escuela de Tartú, pero sin renunciar al amor y a la seducción por los modos tradicionales del discurso de la crítica latinoamericana, concretamente Alfonso Reyes, Martínez Estrada, los ensayistas, en suma, la crítica como ensayismo.

El asunto, me parece a mí, y para completar el mencionado identikit, es que no se trataría de interdiscursividades sino de transdiscursividades; me parece que ese concepto permite pensar mejor esta idea. Y por transcursividad quiero decir más o menos esto: si hay varios discursos diferentes que tradicionalmente permanecen

muy separados unos de otros y que en la interdiscursividad se reúnen, se tocan y hasta cierto punto interactúan, no renuncian sin embargo a sus identidades; la transdiscursividad, en cambio, sería lo que ocurre en un acto de habla corriente, donde interviene todo el saber del mundo, eso que llamamos la competencia; pero, las competencias de cada uno de los hablantes están saturadas de una multiplicidad de saberes, por lo tanto de una multiplicidad de discursos. De este modo, el saber del discurso crítico debería dejarse atravesar por una multiplicidad de saberes y producir actos de habla únicos, igual que los otros; eso sería la transdiscursividad, aquello que resulta en un desarrollo constante de la interacción íntima de todos los saberes posibles que andan circulando por el mundo y que concurren a un espacio único o se hacen concurrir, o se debería hacer concurrir en un espacio único . Yo creo que los discursos que pueden reconocerse como más modernos, no modernistas ni postmodernos, los que pueden ser sentidos como lo más propio de un tiempo, son aquellos que se resuelven de una manera u otra en transdiscursividad, ya que la interdiscursividad aparece sólo como un gesto deliberado, voluntarioso, mientras que la transdiscursividad sería un gesto eminentemente constructivo.

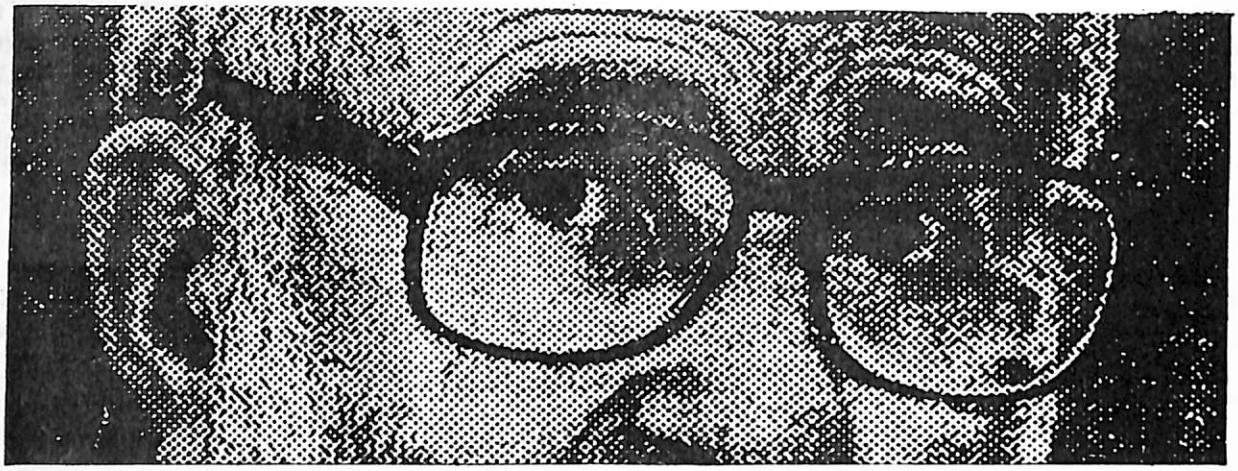
> Ciertos referentes son consagratorios: la imagen de la ciudad de Roberto Arlt lo es, la de Marechal, que le sigue, lo es, la de Sábato también, y Cortázar en algunos aspectos también

R.L.L.: *Durante tu curso esbozaste una lectura de la tradición literaria argentina, ¿podrías retomarla y dar algunas características del actual campo literario argentino, posturas estéticas, teóricas, políticas que nucleen a los agentes del campo literario?*

N.J.: Retomando lo que decía en el curso, yo ligo este término, tradición, a cierta definición de los referentes. De una manera inmediata y técnica podría decirse que toda experiencia de lo real se convierte en una imagen que es trasmitida por representación en un texto, y en esa conversión va cambiando de carácter. La experiencia de lo real pierde algo de lo que es al ser convertida en esa imagen, y a la vez esa imagen pierde algo de lo que es al ser representada por medio de palabras. La imagen sería el referente. De manera que escribir, aún en un sentido representativo realista, no es trasmitir realidad, sino representar referentes. Pero estos referentes mantienen entre ellos cierto grado de articulación y también de autonomía, o sea que funcionan por sí solos. Si yo me pongo a escribir una escena en la que tres personas se juntan en un bar para hablar de literatura, para poder seguir escribiendo esto tengo que recurrir al referente de la lucha social, en el sentido de que un trabajador o un patrón que están ahí pueden interferir en la conversación de estas tres personas de un modo u otro. Estos referentes ya están

constituidos, e intervienen o son matizados según la audacia literaria de cada quien.

Lo que llamamos tradición es la presencia de un conjunto determinado de referentes que reaparecen prácticamente tal cual en una cantidad de textos. Esos referentes pueden ser de distinto orden, pueden ser construcciones lingüísticas entendidas como referentes -es decir: así habla cierta gente-, ineludibles en la tradición de la gauchesca; o actividades: comercio, industria, transformación, que pueden aparecer como referentes fijos en la tradición del costumbrismo urbano; o cierto tipo de lugares en que pasan las cosas y que son más o menos fijos y que resumirían, por ejemplo, el espíritu de la ciudad _ el café, la sala de baile, el teatro-. La articulación de estos referentes hace las tradiciones.



A la vez se produce otro fenómeno. Un juego de poder se apropia de ellos y los organiza para sí mismo, mediante una sinécdoque: cierta tradición es considerada como el todo; cierta tradición, o sea cierta cadena de referentes bien determinados, es tomada como "La Literatura Nacional Argentina". Esta es una tentación que está ya en el romanticismo en la Argentina, pero que en todos los países supongo que tiene manifestaciones.

Si se dice: ¿ qué es la Literatura Argentina? Para responder no hay más que dos posibilidades: o bien una amplia y general, es todas las obras que se han producido en la Argentina en tal período, sea cual fuere su tendencia, sea cual fueren sus aspiraciones o estéticas, o bien, una restringida la Literatura Nacional Argentina es ésta, la que encarna tal tradición, o sea la que enhebra tales y cuales referentes.

Ciertos referentes son consagratorios: la imagen de la ciudad de Roberto Arlt lo es, la de Marechal, que le sigue, lo es, la de Sábato también, y Cortázar en algunos aspectos también. Tenemos esos nombres y si nos inscribimos en lo que estos escritores hicieron y tomamos en préstamo algunos de estos referentes que reaparecen en lo que escribimos, quiere decir que nos estamos inscribiendo en una tradición que se autodefine como "La Literatura Nacional Argentina".

También es posible, como lo hace Leónidas Lamborghini en su poesía, considerar la existencia de estos referentes y alterarlos, socavarlos, modificarlos, tal como lo hicieron en su momento Borges y Bioy Casares por medio de la parodia; como lo han hecho ciertos escritores que estando dentro de un ámbito referencial determinado han reactuado.

R.L.L.: *Como lo hace Saer en El entenado ...*

N.J.: ... Así es.

Y hay una tercera opción: generar nuevos referentes, percibir otras cosas y representarlas, lo cual implicaría un percepción diferente de esa cadena, con la pretensión de inaugurar otra tradición.

Habría una cuarta que es apartarse totalmente de la idea de que hay que representar referentes, de que se trata de otra cosa.

R.L.L.: *Un poco lo que decías en tu curso cuando te referías a las formas de escribir una novela.*

N.J.: Exactamente. Cuando pienso en Flaubert, creo que estaría en la tercera posición: construir referentes nuevos e incorporarlos a la posibilidades de representación, por las características de la operación, da como resultado, evidentemente, una ruptura. Junto a él, Mallarmé estaría en la cuarta posición: nada de referente, la palabra es otra cosa y no está al servicio de una representación; eso es lo que se desarrolla en la vanguardia en términos generales. Cuando nos encontramos con un poema de Huidobro de tipo caligramático, hay un desplazamiento: el valor del poema no está en la imagen referencial, sino en la forma física que adopta, y cuando, buscando otra línea, pensamos en Girondo: su valor reside en la destrucción del lenguaje, no en el referente; tampoco en la forma física. Es otra tentativa. O en la poesía del negrismo caribeño, en la cual la sonoridad misma es de ruptura , cuando Palés Matos dice, por ejemplo, " a la-la laya -la-laya -la-la-lai" está produciendo otra posibilidad que no pasa por la percepción de lo real, la construcción de una imagen referencial o representación verbal, sino que es otra cosa.

Ahora bien, ¿qué esta pasando en la literatura argentina, en la narrativa, la poesía o el teatro? En algún momento hay, quizás, encuentro y alguna relación entre lo que hace un poeta y lo que hacen prosistas, pero no lo sé, la verdad es que en ese punto mi capacidad de entender se detiene un poco por simple falta de observación y generalización, porque no lo he visto. Sólo advierto manifestaciones parciales.

R.L.L.: *Claro, es una experiencia en proceso.*

N.J.: En efecto, pero yo diría, por ejemplo, que en el último libro de Piglia hay una voluntad de romper la imagen referencial y darla vuelta. Estaría en la segunda de las cuatro categorías que describí; más bien en la línea de la transformación paródica. Una novela de José Pablo Feinmann, *La astucia de la razón* -que no ha sido muy bien tratada-, por imitación , por fusión con un modo, que es el de Thomas Bernhardt, está también en esta segunda línea, tratando de echar una luz

crítica, racional, sensible sobre esa realidad que ha dado lugar previamente a ciertos referentes que se canonizaron bastante pronto. Me refiero al proceso que acompaña al surgimiento guerrillero. Por ese lado, se puede entrar en las peculiaridades que ofrece cada texto que aparece por ahí.

R.L.L.: *¿ Y en el caso de Andrés Rivera ?*

N.J.: Yo creo que todavía no se desprende de esa tradición referencial; por ahora, me parece, sólo la está hermoseando. Lo que hace es bombardear con lenguaje poético -como lo hizo Cortázar en su momento- un esquema de la tradición de la literatura argentina. La novedad que introduce es la flexibilidad, como lo hizo Cortázar, que también hermoseó ciertos lugares comunes de la literatura argentina; o Sábato que hizo lírica en esa especie de guitarreo constante de *Sobre héroes y tumbas* ... Creo que no hay todavía en Rivera una toma de distancia respecto de la tradición compuesta por determinados referentes; todavía no tiene ese giro que sí ya tiene el enfoque de Piglia o el del propio Juan Martini.

> Por lo tanto, si se acepta que la ruptura es fundamental en la serie literaria, se deberían admitir también acercamientos de ruptura

R.L.L.: *Varias veces has hablado de los modelos de enseñanza en la Universidad. ¿Cuál es tu opinión respecto de la enseñanza de la literatura en la Universidad Argentina?*

N.J.: Para mí hay un problema previo, el del dispositivo institucional que actúa por ámbitos; esa definición de la literatura es deficiente; por ejemplo, dividirla por lenguas nacionales, o de teoría literaria y de literatura como separadas; también hablar de literatura comparada es deficiente. No me gusta nada de eso. Por otro lado, la institucionalización de estos mecanismos hace que haya cátedras propietarias, o sea que determinados enunciadores sean propietarios y que todo confluya institucionalmente para que la enseñanza sea muy garantizada y reproductiva y el salto en el vacío esté prohibido.

R.L.L.: *Uno de los primeros inconvenientes que se plantea al comenzar el dictado de una asignatura, es explicarle a los alumnos esas particiones: Literatura Hispanoamericana I, II, Literatura Argentina I, II, Teoría Literaria por otro lado...*

N.J.:... ¿Cuáles son las diferencias? Todo esto es herencia de criterios positivistas y de la relación lengua y literatura. Es ilustrativo el título de Curtius, *Lengua y literatura latinas en la Edad Media*: son modos de entender campos; yo creo que eso impide pensar. Con más razón la división entre teoría y literatura en la enseñanza que hace que la relación que se puede producir esté frenada. Las exigencias institucionales no dejan pensar los cruces, ni las rupturas, ni los saltos. Por el contrario, esto que se llama literatura es una serie cuyo valor reside

precisamente en las rupturas; hay que hacerla inteligible como serie: si se trata de la pura continuidad de lo igual no hay serie. Desde antiguo se manejaba esta idea de una serie compuesta de rupturas, así sea porque se decía que el romanticismo era reacción contra el clasicismo. Esto siempre se supo, pero en lugar de profundizar en la idea de la ruptura, la institucionalización las encapsula, no actúa sobre ellas, las aísla. Me parece que eso genera la restitución de un historicismo que no se sabe muy bien en qué consiste, que no se puede defender demasiado bien, que se da por obvio, así como se da por obvio el paso del tiempo y la idea de que las cosas se organizan cronológicamente hace que de un fenómeno se pase a otro, de este a un tercero y que la causalidad reaparezca indirectamente, fantasmalmente. Por otro lado, atrapada la enseñanza por esta solapada situación, su productividad se reduce a una mera voluntad probatoria.

R.L.L.: *Y en la mayoría de los casos esa productividad queda librada a la lucidez del docente. Recuerdo uno de tus últimos programas que era sobre las rupturas en la literatura: a nivel del discurso, a nivel de las formas...*

N.J.: Sí, yo tematizaba la idea de las rupturas. Pero pienso que es algo más que eso, que habría que fundar esta propuesta epistemológicamente, puesto que, lo digo no sin ironía, ya estamos autorizados por la idea foucaultiana de ruptura. Por lo tanto, si se acepta que la ruptura es fundamental en la serie literaria, se deberían admitir también acercamientos de ruptura que no se limitasen a reconocer rupturas en los textos, sino que también significasen rupturas de los propios parámetros; por lo tanto, también ruptura del sistema de escucha, aceptación de los cambios constantes de posición que se pueden dar. En ese sentido, los alumnos, aquellos que formulan la demanda, podrían empezar a enseñar casi tanto como los que ofrecen las respuestas; ese circuito crearía las condiciones para sistematizaciones superiores que por necesidad de afirmarse en la serie y la continuidad, y por la búsqueda de garantías, son difíciles de obtener, porque son sólo invocadas, pero no producidas.

> la Universidad debería iniciar la defensa de la función que cumple en una sociedad todavía deseable

R.L.L.: *¿Qué futuro le asignás a la Universidad Pública Argentina?*

N.J.: Todos sabemos que está amenazada, porque lo público en general está amenazado; la enseñanza lo está porque, como sucede con la religión, implica la peligrosidad de lo simbólico. Quiero decir con esto que hay cosas que conciernen a la lengua y a los saberes y que no son materiales, en el sentido reductor de esta expresión, pero como poseen la capacidad de producir objetos particulares tienen una enorme importancia para la vida de cualquier sociedad. La amenaza, además, es de lo ya remanido del reconocimiento de una identidad nacional, de una

comunidad y de la posibilidad de una memoria. Porque es un campo de tan alto valor, todavía tiene un carácter público en la Argentina, es un poco de todos, pero está amenazado en su carácter público. La privatización avanza en todos los órdenes. Es como si pensara que hay un mercado de símbolos en lugar de una propiedad común. Lo que era nuestro, de todos, ahora va ser de unos pocos, va a ser vendido. Por ahora, la Universidad es un recinto que aún defiende la publicidad, en el sentido de la propiedad pública de un campo simbólico muy importante.

Pero, ¿qué está haciendo la Universidad para defender esta posición? En este momento la lucha no está del todo definida porque aunque los elementos políticos de la privatización han avanzado mucho, todavía no han ganado del todo; lo están intentando, y seguramente van a empezar por el nivel primario. Si este esquema es teóricamente válido, la Universidad debería iniciar la defensa de la función que cumple en una sociedad todavía deseable para mucha gente; no quizás para algunas capas políticas que están pensando en un modelo de sociedad diferente, pero para los que siguen pensando en un modelo de sociedad en la que lo público tiene algún valor, la Universidad debería formular su plan de resistencia y ataque. Este plan debería partir de una reformulación de sus pautas internas, de sus estructuras epistemológicas, de su concepción de la producción y de la transferencia del conocimiento. Yo creo que lo que correspondería hacer ahora es un gran congreso universitario con todos los sectores interesados para debatir el sistema de la Universidad, para modificarse, para actualizarse, para crear mejores condiciones internas, científicas, epistemológicas y poder defenderse del avance del criterio privatista que va a ser fatalmente tecnologizante, pragmático y culturalmente vacío.

> 'hay más acuerdos, más tolerancia, y también mayor desconfianza en lo que podrían ser las definiciones ideológicas'

R.L.L.: *Una última pregunta en relación a acontecimientos recientes que afectaron a la comunidad educativa, ¿existe persecución ideológica en la Universidad?*

N.J.: Creo que no, no he tenido pruebas de ello. Lo que era la persecución ideológica en tiempos del Proceso, desde luego que no. Es claro que lo ideológico, como lo entendíamos antes, no es ahora crítico, como podía serlo antes, cuando algunas idologías podían irritar. No porque seamos más sabios, sino porque ciertos perfiles ideológicos muy diferenciados se han ido atenuando. Hay una generalización con respecto a las ideologías, hay más acuerdos, más tolerancia, y también mayor desconfianza en lo que podrían ser las definiciones ideológicas. En este sentido, no existe persecución ideológica y tampoco "es necesario" que exista en la Universidad Pública.

Fuera de la Universidad, todo el mundo sabe que ha habido rebrotes, más que de persecución ideológica -no se llegó todavía a ese nivel-, de solapados intentos de investigación ideólogica, pongámoslo en esos términos para no ser acusados de

angustiados o asustados... Ha habido algunas tentativas, como si a alguna gente todavía eso le interesara y viera peligros para su propio control, no tanto de las universidades, sino del país. No me extraña que esto suceda, porque los protagonistas de los peores episodios de persecución ideológica han sido rehabilitados, en el sentido de que se les ha dado la posibilidad de aplicar su competencia. Dicho de otro modo: leo en el diario que un sujeto que perteneció a la "triple A" ahora es el jefe de seguridad de la Casa de la Moneda, que desde luego tiene que tener un dispositivo de seguridad por los capitales que maneja; debo pensar que este hombre examina la realidad con la mirada que tenía cuando estaba en la "triple A", ¿por qué razones podría él cambiar de perspectiva? Se le ha devuelto la posibilidad de que vuelva a ejercer la misma mirada. Ese es un ejemplo, quizás uno más entre muchos, de rehabilitación de todo lo que implicó la dictadura, al socaire -como se decía antiguamente- de la institución democrática, que debería protegernos.

No se puede decir que hay persecución ideólogica, pero quienes manejan el aparato democrático están rehabilitando elementos de la dictadura, que no se privarán de poner en juego su competencia. Porque si para hacer número en un acto público busco a matones del mercado, no puedo pedir que no terminen rompiendo cajones. El acarreo siempre existió en política, pero los acarreados no necesariamente tienen que ser matones. Evidentemente, quienes acarrean a esta gente esperan que actúen como lo que son. Quedan dos posibilidades: o bien todo esto se aborta y esos elementos son puestos donde deben estar, como si no se hubiera indultado a nadie; o bien, mucha gente va a salir lastimada.