

93

FILOLOGÍA

AÑO XXXIII, 1-2

2000-2001



INVESTIGACIONES DEL INSTITUTO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRÉS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretaria de Redacción: Florencia Calvo

Consejo Editorial:

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte † (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa † (Real Academia Española), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (The City University of New York), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

Comité de Redacción

**María Alejandra Alf, María Cristina Balestrini, Paola Cortés Rocca,
Ana M. Pacagnini, Marcelo Topuzian, Juan Diego Vila.**

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-11] 4343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 480 - 1406 - Buenos Aires - Fax: [54-11] 4432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 480-1406 - Buenos Aires - Fax: [54-11] 4432-0121).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXXIII, 1-2

2000-2001



Investigaciones del Instituto



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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Dr. Félix Schuster

Vicedecano

Dr. Hugo Trinchero

Secretario Académico

Lic. Carlos Cullen Soriano

Secretaria de Investigación

Lic. Cecilia Hidalgo

Secretaria de Posgrado

Lic. Elvira Narvaja de Arnoux

Secretaria de Supervisión Administrativa

Lic. Claudio Guevara

Secretaria de Transferencia y Desarrollo

Lic. Silvia Llomovatte

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. Renée Girardi

Secretario de Relaciones Institucionales

Lic. Jorge Gugliotta

Prosecretario de Publicaciones

LIC. JORGE PANESI

Coordinadora de Publicaciones

FABIOLA FERRO

Coordinadora Editorial

JULIA ZULLO

Consejo Editor

ALCIRA BONILLA

AMÉRICO CRISTÓFALO

SUSANA ROMANOS

MIRYAM FELDFEBER

LAURA LIMBERTI

GONZALO BLANCO

MARTA BÓBBOLA

Dirección de Imprenta

ROSA GÓMEZ

Diagramación y composición

GRACIELA PALMAS

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

INTRODUCCIÓN

- El último volumen de *Filología*, el tomo XXXII, 1 y 2 (1999), aparecido hacia fines del mes de noviembre del año 2003 se demoró mucho tiempo en prensa por inconvenientes surgidos de una serie de complejas circunstancias entre las que es necesario señalar: los múltiples problemas que han paralizado los proyectos editoriales de la Facultad de Filosofía y Letras como consecuencia de las difíciles circunstancias económicas por las que ha atravesado el país en estos últimos años; el alejamiento, por cuestiones personales, de Ana María Barrenechea de la dirección del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", en el mes de mayo de 2002; la demora en sustanciarse el concurso para cubrir el cargo de Director que finalmente fue resuelto en noviembre de 2003 con la designación de Melchora Romanos.

Ante esta situación, se hace necesario arbitrar los medios para alcanzar la regularidad de la publicación y procurar de este modo superar la involuntaria tardanza que ha retrasado la frecuencia con que venía apareciendo desde 1985, bajo la dirección de Ana María Barrenechea, quien ha desarrollado una prolífica actividad editorial que acentuó el sólido prestigio académico con que cuenta *Filología* en el campo de las investigaciones de los estudios de lengua y literatura en la comunidad universitaria local e internacional. Por esta razón es que se ha programado que tanto este tomo XXXIII (2000-2001) como el próximo en preparación, el XXXIV (2002-2003), sean volúmenes dobles con el fin de cubrir los años de forzoso retraso, para luego retomar a partir del año 2004 la periodicidad anual tal como se había establecido desde 1989.

En cuanto al presente volumen, es necesario señalar que fue proyectado por la Dra. Barrenechea con el objetivo de servir de vehículo de difusión de los trabajos de los equipos de investigación de los Proyectos financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, radicados en el Instituto, y durante su gestión se inició la preparación de la mayor parte de las colaboraciones que se publican a las que luego, ante la necesidad de acrecentar el número de páginas, se agregaron otros trabajos que igualmente responden a los lineamientos con que fue programado. También hay que destacar la constante del encadenamiento generacional que se pone de manifiesto en este número de

la revista por cuanto, junto a los nombres más consagrados de los especialistas, nos encontramos con los de jóvenes profesores, críticos y becarios, discípulos a su vez de quienes lo fueron de aquellos que los antecedieron y que, de este modo, corroboran la necesidad de asumir la conciencia del pasaje y la vocación de futuro que supone el trabajo en equipo para la formación de los nuevos investigadores. El volumen XXXIV (2002-2003) se constituirá en un homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en el octogésimo aniversario de su fundación.

M. R.

GRAMÁTICA Y REPRESENTACIÓN LEXICOGRÁFICA: LOS DERIVADOS EN *-ble*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es evaluar la aplicabilidad de la teoría de la herencia a la representación lexicográfica de los derivados en *-ble*, a partir del análisis ejemplar de la representación que propone el DRAE. El sufijo *-ble* es caracterizado como un sufijo que se adjunta a verbos, dando como resultado adjetivos con significado pasivo, parafraseables por 'que es V_{pplo} '. Nuestras hipótesis son: (i) los derivados con *-ble* siempre son eventivos, independientemente de la categoría de la base (*oxidable*, *papable*); (ii) los deverbales, según la estructura argumental de la base y el tipo de herencia, tendrán un valor [-pasivo] (*agradable*, *durable*) o [+pasivo] (*hipotecable*, *canjeable*); (iii) el sufijo *-ble* agrega a la base el significado modal de posibilidad, y en ciertos casos un valor apreciativo (como en *bebible*). A partir del análisis de los tipos de derivados y de su representación en el DRAE, finalmente, se ofrecen pautas para el mejoramiento de la representación lexicográfica de la derivación en *-ble*.

Palabras clave: Morfología; Sufijo *-ble*; Representación lexicográfica; Teoría de la herencia; Neología

ABSTRACT

The goal of the present work is to study the applicability of the theory of inheritance to the lexicographical representation of forms derived in *-ble*, based on the analysis of the representation proposed by the DRAE. The suffix *-ble* is defined as a suffix that is added to verbs, resulting in adjectives with passive meaning that can be paraphrased as 'that is V_{pple} '. Our hypotheses are: (i) forms derived in *-ble* are always eventive, independently from the category of the base (*oxidable*, *papable*); (ii) deverbal forms, according to the argument structure of the base and the type of inheritance, will have a [-passive] value (*agradable*, *durable*) or a [+passive] value (*hipotecable*, *canjeable*); (iii) the suffix *-ble* adds

to the base the modal meaning of possibility, and in certain cases, an appreciative value (i.e. *bebible*). Finally, as per the analysis of the types of derived forms and their representation in the DRAE, criteria are offered to improve the lexicographical representation of the derivation in *-ble*.

Key words: Morphology; *-ble* suffix; Lexicographic representation; Inheritance theory; Neology

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone evaluar la aplicabilidad de la teoría de la herencia a la representación lexicográfica de los derivados en *-ble*, a partir del análisis del diccionario de la Academia Española (DRAE).

Tomamos este estudio como un caso ejemplar para reflexionar acerca de la relación entre lingüística teórica (LT) y lingüística aplicada (LA), por una serie de razones. Por una parte, *-ble* es un sufijo muy productivo en el español actual y está asociado con diferentes procesos de formación de palabras. Por su parte, la elección de la teoría de la herencia se funda en el hecho de que se trata de una teoría utilizada en diversos modelos lingüísticos para explicar la interfaz léxico-sintaxis. El DRAE, por último, es el diccionario de referencia más importante para la lengua española.

Nuestro trabajo se inscribe entre los trabajos del grupo TERMTEX¹ que tratan el límite entre léxico y sintaxis, en los que se discuten las propiedades semánticas y formales de unidades complejas del léxico general y del especializado (Adelstein, Kuguel, Kornfeld & Resnik 2000, Kornfeld 2003, Kornfeld & Resnik 2000a, 2000b, 2002a, 2002b); particularmente, entre los que tratan la formación de adjetivos (Adelstein 1999, Kornfeld & Resnik 2000b, 2002a).²

El artículo está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, presentamos los supuestos teóricos acerca de la relación entre teoría lingüística y aplicaciones léxicas, y acerca de la relación entre comportamiento sintáctico y procesos morfológicos. En segundo lugar, analizamos el tratamiento que el sufijo

¹ TERMTEX es el grupo argentino de investigación y docencia en terminología y texto, dirigido por Guiomar E. Ciapuscio. Actualmente, el grupo está finalizando dos proyectos de investigación: *La comunicación de la ciencia desde la perspectiva lingüística* (UBACYT F033) y *Conocimiento especializado y comunicación: su especificidad en el lenguaje* (UNGS 30/3004). A su vez, ha comenzado los siguientes proyectos: *La comunicación especializada: aspectos textuales, gramaticales y léxicos* (PIP CONICET 023/80 Resolución n° 234 del 17/12/2003) y *Léxico, textos y géneros de la comunicación especializada* (UNGS).

² Agradezco a Laura Kornfeld la lectura atenta que ha hecho de este trabajo y sus comentarios esclarecedores.

ha recibido en la bibliografía, presentamos nuestras hipótesis sobre los tipos de resultados y el análisis de los datos lingüísticos. Luego, ofrecemos un análisis de la representación lexicográfica de la información relativa al sufijo y a los tipos de resultados. Sobre la base de este análisis proponemos una serie de pautas para el mejoramiento de la representación lexicográfica de las formas con *-ble*, particularmente en lo que se refiere a la definición.

2. SUPUESTOS TEÓRICOS

2.1. REPRESENTACIÓN LEXICOGRÁFICA: CIRCULARIDAD ENTRE TEORÍA Y APLICACIÓN LINGÜÍSTICA

El concepto general de representación alude a una función semiótica. Según Peirce (1986), un signo (*representamen*) es algo que "representa" un *objeto* distinto de sí, en la medida en que está en lugar de dicho objeto, en la medida en que lo sustituye. Esta sustitución del objeto tiene como correlato que, en la decodificación del signo, lo que se interpreta es el objeto mismo. Ahora bien, el signo o *representamen* nunca representa el objeto en su totalidad sino que lo representa a partir de un punto de vista (el *ground*, en términos peircianos). Esto es, la representación es parcial y tal parcialidad depende del *ground*.

Podría decirse que esta noción peirciana de representación está en la base de la noción de representación lexicográfica. En cuanto al *objeto* de la representación lexicográfica, generalmente se afirma que el diccionario representa una lengua particular, a partir de sus unidades léxicas y de la información que estas unidades comportan. El *ground* de la representación lexicográfica está en estrecha relación con el tipo de diccionario, su función principal y el tipo de usuario. El tipo de diccionario determina el tipo y el modo de información que se ha de representar tanto en la macroestructura como en la microestructura.³ Por ejemplo, un mismo ítem léxico es representado de manera diferente en un diccionario monolingüe para hablantes no nativos (que probablemente incluya una representación fonológica de la entrada) que en un diccionario monolingüe para hablantes nativos (que tal vez no brinde tal información fonológica).

³ Por macroestructura generalmente se entiende tanto el conjunto de entradas del diccionario (i.e. la nomenclatura o el leuario) como su ordenación y tratamiento (i.e. la organización de las entradas según un orden alfabético o inverso, por familia de palabras o según sistemas conceptuales). Haensch, et al. (1982: 452) extienden el concepto de macroestructura a la organización del diccionario en partes textuales: la macroestructura comprende así el conjunto de introducción, anexos, bibliografía, tablas, etc. De todas formas, ambas nociones se refieren a niveles formales de representación de la información léxica. Por microestructura nos referimos al conjunto de informaciones acerca de la entrada que se ordenan en un artículo.

En cuanto al *representamen*, los signos empleádos en la representación del objeto, se da en dos niveles: la macroestructura y la microestructura. Respecto de la microestructura, la información puede ser representada explícitamente (por ejemplo, mediante abreviaturas o etiquetas para la flexión y el número) o implícitamente (por ejemplo, la irregularidad de un verbo se puede representar mediante ejemplos de las formas flexionadas irregulares) (cfr. Lorente 1994a).

Los elementos que intervienen en la representación lexicográfica, el objeto a ser representado, el *representamen* y el *ground*, presuponen —implícita o explícitamente— una determinada teoría lingüística. Por ejemplo, la asistematicidad que ciertos diccionarios presentan respecto del modo de ingresar sintagmas lexicalizados manifiesta la vacilación teórica respecto del concepto de unidad léxica. El incorporar como entradas sufijos manifiesta que tales elementos son considerados unidades del léxico. La codificación clásica de *v.tr.*, *v.intr.*, etc. responde a un determinado modelo del comportamiento sintáctico de los verbos. Es decir, la representación lexicográfica implica siempre una toma de posición teórica acerca de qué es la lengua y, consecuentemente, de qué es el léxico.

Estas constataciones son ejemplo del hecho, no siempre aceptado, de que la lexicografía —tanto en lo que a metalexicografía como a práctica lexicográfica se refiere— es una disciplina de la lingüística aplicada.

La lingüística aplicada, entendida como el conjunto de disciplinas lingüísticas que trata problemas de comunicación, que diseña técnicas, métodos y recursos para solucionarlos, sostiene la relación bidireccional entre descripción y explicación lingüísticas y aplicaciones. Esta complementariedad entre los resultados de ambas perspectivas lingüísticas puede enunciarse como un principio de circularidad entre LA y LT (Slama-Cazacu, 1984: 18):

Le but applicatif en peut donc être réalisé sans de laborieuses recherches préalables, d'ordre théorique conduisant à la formulation de principes, et un tel instrument ayant un caractère pratique évident est utilisé ensuite aussi comme l'un des fondements préalables aux élaborations théoriques.

Por este principio, sostenemos que los diccionarios, que describen gran cantidad de datos de las lenguas particulares, constituyen fuentes sumamente útiles para el análisis y explicación del lenguaje por parte de la teoría lingüística. A su vez, que las distintas posiciones acerca del papel que el léxico ocupa en la gramática determina en la práctica lexicográfica el tipo de representación que se hace de la información léxica.

El papel central, pero asistemático, que tenía el léxico en los modelos gramaticales tradicionales condicionaba la práctica lexicográfica a la descripción asistemática de la información de las entradas. Por su parte, el lugar marginal que el léxico tuvo en los primeros modelos generativos (Chomsky 1957, Chomsky & Halle 1968), herencia de la noción bloomfieldiana del léxico como el conjunto de

irregularidades de la lengua. convierte al diccionario en un listado de idiosincrasias, incapaz de representar toda la información gramatical asociada a un ítem léxico: fonológica, morfológica, sintáctica, semántica y pragmática.⁴

Los modelos modulares posteriores, en cambio, si bien pueden variar respecto del peso que tiene el componente léxico en la gramática, resultan más adecuados puesto que permiten explicar las interfaces entre el léxico y los otros módulos de la gramática; consecuentemente, favorecen una descripción lexicográfica más completa de la información léxica. (Para la explicitación de las diferencias entre los distintos modelos de la gramática generativa, véase Lorente 1994a, Badia 1994, Sells 1985).

Sostenemos, entonces, que la elección explícita de un modelo adecuado al objeto que se quiere representar en el diccionario puede contribuir a una mejor representación lexicográfica (Lorente 1994a, Badia 1994, Lara 1997). Según Lorente (1994a), la implementación de un modelo gramatical puede afectar distintos aspectos del diseño de un diccionario: la selección de un modelo condiciona la delimitación de las unidades léxicas y el tipo de información léxica.

Con el objeto de analizar la representación lexicográfica de un aspecto particular de la relación léxico-sintaxis, en este trabajo nos centramos en la relación entre procesos de formación de palabras y el comportamiento sintáctico de unidades derivadas y adoptamos la teoría de la herencia de la estructura argumental de unidades predicativas.

2.2. TEORÍA DE LA HERENCIA Y ESTRUCTURA ARGUMENTAL

La teoría de la herencia, que ha sido desarrollada dentro de la gramática generativa a partir de Chomsky (1970), explica la relación que existe entre unidades léxicas que guardan relaciones formales (entre otros, Randall 1982, 1984, Booij 1988, *apud* Gràcia 1995). Respecto de la formación de palabras, da cuenta de la relación entre el comportamiento sintáctico de la base y el comportamiento sintáctico del derivado. Esta teoría ha servido, principalmente, para explicar la formación de sustantivos deverbales, a partir de la estructura argumental del verbo de base (Gràcia 1995, Lieber 1983, 1992, Roeper 1987).

Si bien hay diferencias según los autores, la estructura argumental es vista como un nivel de descripción del léxico predicativo (verbos y adjetivos), que explicita cuáles son los elementos que intervienen en esa predicación, y cómo se

⁴ Badia (1994) analiza en algunos modelos lingüísticos teóricos de este siglo el lugar que ha ocupado el léxico y las implicancias que estos modelos han tenido o podrían tener en la representación lexicográfica.

han de proyectar en la sintaxis. La estructura argumental, pues, aporta información sintáctica y semántica, y permite explicar el comportamiento sintáctico y semántico de la unidad (Alsina 1996, Lorente 1994b).

En un comienzo, la estructura argumental se relacionaba con los marcos de subcategorización y con los roles semánticos, es decir, se identificaban los argumentos lógicos (información sintáctica) con los roles temáticos (información semántica). Posteriormente, se distingue la estructura temática de la estructura argumental (que indica únicamente la cantidad de argumentos) (Hale & Keyser 1991, 1993). Esta división posibilita una mayor generalización puesto que permite explicar funcionamientos idénticos de predicados que tienen igual estructura argumental pero diferente estructura temática. Así, los verbos pueden clasificarse en tipos sintácticos exclusivamente a partir del número de argumentos: anádicos (*llover, nevar*), monádicos (*nacer, durar, correr*), diádicos (*romper, comprar, moldear*) y triádicos (*trasladar, canjear*).

Consideraremos aquí la distinción establecida por Williams (1981) entre argumento externo (i.e. externo al SV, que se proyecta como sujeto) y argumentos internos (i.e. internos al SV, que se proyectan, por ejemplo, como objeto o complemento). A su vez, en los casos que resultara pertinente, consideraremos la caracterización de Grimshaw, citada por Lorente (1994b). Grimshaw plantea la distinción entre argumento externo e interno a partir de la jerarquía de roles temáticos: el argumento externo es aquel al que se le asigna el rol de agente (AG), de instrumento (INSTR) o de causa (CAUSA); los internos son los que reciben los roles de tema (TEMA), meta (META) o experimentante (EXP). Esta caracterización vincula la proyección sintáctica con la semántica en relación con el concepto de sujeto lógico.

De acuerdo con la teoría de la herencia, una palabra construida hereda los argumentos del predicado de base. Según cómo los recibe, la herencia puede ser externa o sintáctica (el argumento de la base se proyecta en la sintaxis, i.e. fuera de la palabra derivada), o en el caso de los compuestos, interna o morfológica: la realización del argumento se da dentro de la palabra compuesta. Se habla de absorción cuando en los derivados el argumento es realizado por el afijo, y de bloqueo, cuando el argumento —sin haber sido absorbido— no se realiza como argumento propio (Gràcia et al. 1999). Así, para casos como:

- (1) *el secador de pelo*
- (2) *el lavarropas*
- (3) *el secante (*de tinta)*

vemos que en el primer ejemplo hay herencia externa del argumento interno (*secar - pelo*), mientras que, en el segundo, la herencia es interna (*lavar - ropas*). Por otra parte, el sufijo *-dor* absorbe el argumento externo, ya que tiene una interpretación agentiva. Por último, en *el secante* la herencia del argumento interno, que no está

absorbido porque el sufijo también tiene una interpretación agentiva, está bloqueada (**de tinta*) (Kornfeld & Resnik 2000b).

3. ANÁLISIS DE LAS FORMACIONES CON EL SUFJO -BLE

3.1. ANTECEDENTES E HIPOTESIS

El sufijo *-ble* es caracterizado como un sufijo adjetival muy productivo, que se adjunta preferentemente a bases verbales, y cuya adjunción da un resultado con significado pasivo parafraseable por 'que es V_{ppio} '.

La revisión de los principales trabajos descriptivos sobre el español (Lang 1990, Gràcia et al. 1999, Rainer 1999, Piera & Varela 1999, Alvar Ezquerro 1993, entre otros) permite constatar que, si bien se reconoce de manera general una interpretación modal (básicamente potencial, y en ciertos casos también de necesidad o de facilidad), no hay homogeneidad respecto de la relación con las interpretaciones activa o pasiva de los resultados. Rainer (1999), por ejemplo, propone una clasificación semántica de los adjetivos deverbales en activos (puros, disposicionales y potenciales) y pasivos (participiales, potenciales y deónticos) según la cual las interpretaciones modales se solapan con las interpretaciones activa o pasiva. Niega así el valor potencial de derivados de verbos monádicos de argumento interno, como *mudable* y *durable*, pues los clasifica como activos puros. En ese caso, *oxidable* podría recibir en (4) una interpretación activa pura (no potencial) (4.a) o una activa potencial (4.b):

- (4) a. *El hierro es un metal oxidable*
 b. *Este material es raramente oxidable*

Esto se contradice con lo señalado por Gràcia (1995: 114) para el equivalente catalán *oxidable*: según esta autora, *oxidable*, cuya paráfrasis lexicográfica es 'que es $pot V$ ', puede tomar los valores de potencial media ('que se puede oxidar por sí mismo') o pasiva ('que puede ser oxidado por cualquiera'). Según Cabré (1994: 58), el significado de los distintos tipos de resultados dependen de las bases verbales: los que derivan de un verbo transitivo pueden parafrasearse como 'que es V_{ppio} ', y los que derivan de verbos intransitivos, como 'que es V '.

En cuanto a la estructura argumental, en general hay acuerdo acerca de que estos sufijos exigen verbos con al menos un argumento interno. Se señala que éste es heredado por el derivado, mientras que el argumento externo no lo es. En efecto, al contrario de los adjetivos participiales (Kornfeld & Resnik 2002b), los adjetivos con *-ble* no heredan el argumento externo de los verbos de los que derivan. Es decir que la herencia del argumento externo está bloqueada:

- (5) a. *Juan se sentía culpado del accidente por sus familiares.*

b. *Juan se sentía culpable del accidente *por sus familiares* (correcta con interpretación de adjunto causal).

Como puede verse en la oración 5.b. los adjetivos con *-ble* sí heredan los complementos preposicionales de los verbos de los que provienen, en este caso *culpar de* (otros ejemplos son *aplicar a*/*aplicable a*, *dividir por*/*divisible por*, *transformar en*/*transformable en*, cfr. Gràcia 1995), al tiempo que el argumento interno directo del verbo base pasa a ser el nombre al que modifica el adjetivo.

De todas maneras, la formación con *-ble* exige una descripción más compleja en tanto no todos los resultados tienen un significado potencial (*bebible*, en el sentido "no tan desagradable como para ser bebido") no todas las bases son verbos (*papable*), y muchos de los resultados se recategorizan como sustantivos (*convertible*).

Nuestras hipótesis son:

- a) los derivados con este sufijo siempre son eventivos, independientemente de la categoría de la base (*oxidable*, *papable*) o del resultado (un *convertible*, una *variable*);
- b) según la estructura argumental de la base y el tipo de herencia, los deverbales tendrán un carácter [-pasivo] (*agradable*, *durable*) o [+pasivo] (*hipotecable*, *canjeable*);
- c) el sufijo *-ble* agrega a la base el significado modal potencial y, en ciertos casos, puede aportar un matiz apreciativo o evaluativo ('no están feo como para V_{ppio} ', en *bebible*).

3.2. ANÁLISIS DE LOS DATOS

Las formas con *-ble* se pueden clasificar de acuerdo con las propiedades categoriales, formales, argumentales y semánticas de la base como respecto de las del resultado. Una primera descripción permite afirmar que, desde el punto de vista de su estructura interna, entre las formas en *-ble* se distinguen los adjetivos complejos pero no contruidos (Corbin 1987), i.e. que provienen ya formados del latín (*probable*, *sociable*, *viable*) y los contruidos, derivados del español (*plegable*, *durable*, *comprobable*, *trocable*, *deleitabile*, *presidenciable*).

Respecto del segundo grupo, según la categoría de la base los derivados pueden ser deverbales (*durable*, *comprobable*, *deleitabile*) o denominales (*papable*).

En cuanto a los deverbales, desde el punto de vista de la estructura argumental de la base, los verbos pueden ser monádicos (*oxidable*, *mudable*), diádicos (*hipotecable*, *agradable*) y triádicos (*achacable*, *aplicable*, *recomendable*).

Ejemplos de la productividad de las formas deverbales son los siguientes neologismos: *autosostenible*, *indisponible*, *sustentable* e *incobrible*.⁵

Analizaremos a continuación los tipos de resultados exclusivamente de acuerdo con el tipo de herencia, el carácter eventivo y la categoría léxica:

1) **Derivados de verbos de estructura argumental monádica:** Los verbos base de adjetivos como *durable* o *mudable* tienen un solo argumento, que se proyecta como sujeto. El adjetivo hereda este argumento y es por ello que tiene un significado no pasivo, que puede parafrasearse como 'que puede V'. El argumento es heredado externamente: se proyecta en el nombre rector, en el caso de sintagmas nominales, o en el sujeto en los casos en que el adjetivo es el complemento predicativo de oraciones con verbo copulativo. Por ejemplo:

- (6) mudar(x)
 [[mud-a]_vble]_A
La gente muda / El carácter muda
La gente (es) mudable / El carácter (es) mudable

Los derivados de verbos monádicos pronominales⁶ como *oxidarse*, también heredan externamente el argumento, que se proyecta del mismo modo que en el caso anterior. El significado de estos derivados es no pasivo y también se puede parafrasear por 'que puede V'.

- (7) oxidarse(x)
 [[oxid-a]_vble]_A
Este acero se oxida
Este acero (es) oxidable

Según la tipología de Grimshaw, el argumento es interno en ambos tipos de verbos.

⁵ Estos datos han sido extraídos del corpus del proyecto *La neología en la prensa escrita argentina* de la Universidad Nacional de General Sarmiento, asociado a las *Antenas Neológicas* del Instituto Universitario de Lingüística Aplicada de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Este proyecto busca identificar formas nuevas del castellano rioplatense, utilizando como fuentes de contraste el diccionario de la Real Academia Española y el Diccionario *Lema* de la editorial VOX.

⁶ Muchos de estos verbos, siguiendo a Lorente (1994a), corresponden a la variante monádica inacusativa de un verbo ergativo. Es decir, hay parejas de verbos ergativos que tienen una variante acusativa, de estructura argumental diádica, (como *oxidar*) y una variante inacusativa (*oxidarse*), de estructura argumental monádica.

2) **Derivados de verbos de estructura argumental diádica:** Los verbos base de adjetivos como *hipotecable* o *reprobable* tienen un argumento externo, que se proyecta como sujeto, y un argumento interno, que se proyecta como objeto. El adjetivo hereda externamente el argumento interno, que se proyecta en el nombre rector, en el caso de sintagmas nominales, o en el sujeto en los casos en que el adjetivo es el complemento predicativo de oraciones con verbo copulativo. Dado que el resultado tiene carácter eventivo, suponemos que el argumento externo es absorbido (y no bloqueado). Es por ello que no se puede proyectar en la sintaxis. El significado de estos derivados es pasivo, y puede parafrasearse como 'que puede V_{ppio}'. Por ejemplo:

- (8) hipotecar(x(y))
 [[hipotec-a]_v ble]_A
Juan hipotecó los departamentos
Los departamentos (son) hipotecables
 * *Los departamentos (son) hipotecables por Juan*

Los adjetivos como *agradable*, *deleitabile* derivan también de verbos diádicos, pero, en términos de Williams (1981), heredan externamente el argumento externo y el argumento interno es absorbido. Por ello, el significado del resultado es no pasivo, parafraseable por 'que puede V':

- (9) agradar(x(y))
 [[agrad-a]_v ble]_A
La película me agrada
La película (es) agradable
 * *La película (es) agradable para mí.*

Siguiendo a Grimshaw, estos verbos se distinguen de los anteriores porque ambos argumentos son internos. Por ejemplo:

<i>comprobar</i>	(x(y)) AGTEM SUJ OBJ
<i>agradar</i>	((x)(y)) TEMEXP SUJ OBJ2

Desde esta perspectiva, estos adjetivos heredan externamente el argumento interno marcado como TEM y absorben el otro argumento interno marcado como EXP.

3) **Derivados de verbos de estructura argumental triádica:** Los verbos como *achacar*, *trocarse*, *recomendar* tienen un argumento externo y dos argumentos internos. El derivado hereda externamente ambos argumentos internos y absorbe el externo. El significado en estos casos es pasivo, parafraseable por 'que puede V_{ppio}'. El argumento interno del verbo que se proyecta como objeto, en el derivado se proyecta como sujeto o nombre rector.

(10) achacar(x(y,z))

[[achac-a]_v ble]_A

Juan achaca los fallos al programa.

Los fallos (son) achacables (al programa)

* *Los fallos (son) achacables (al programa) por Juan*

A partir de las nociones de tipo de argumento de Williams, se puede explicar el porqué del significado [+pasivo] o [-pasivo] de los distintos tipos de derivados: aquellos que heredan externamente el argumento externo tienen un valor [-pasivo] y los que lo absorben, tienen un valor [+pasivo]. (Véase el cuadro 1)

De acuerdo con la explicación de Grimshaw, el argumento de los verbos monádicos como *mudar* y *oxidarse* es interno; en los diádicos como *agradar*, ambos son internos; los diádicos como *hipotecar* tienen uno externo y otro interno, y los triádicos generalmente tienen uno externo y dos internos. La distinción entre argumento interno y externo de esta autora permite establecer una mayor generalización respecto de la herencia en los adjetivos deverbales, ya que se puede ver que los argumentos internos siempre se heredan externamente⁷, y que los argumentos externos se absorben. En cuanto al valor [= pasivo], permite afirmar que todos los adjetivos que derivan de un V con argumento externo (i.e. diádicos transitivos y triádicos) tiene un valor [+pasivo]; los que derivan de V sin argumento externo (i.e. monádicos y diádicos inacusativos) tiene un valor [-pasivo]. (Véase el cuadro 1)

4) **Derivados de sustantivos:** En este tipo de derivación, si bien la base no es predicativa, el resultado es eventivo: *papable* significa 'que puede ser (designado) papa', *presidenciable* 'que puede ser presidente'. Un análisis podría consistir en postular un verbo posible: *papar*, *presidir*, tal como se sugiere en Gràcia et al. (1999). Otra posibilidad es plantear que el sufijo -ble, al ser adjetival, otorga carácter predicativo al resultado. En cualquiera de las explicaciones, el resultado tiene una estructura argumental, en la cual el nombre rector, o el sujeto en oraciones con verbos copulativos, corresponde al argumento interno:

⁷ En el caso que consideremos aceptables las oraciones como *La película es agradable para mí* o *Para mí, la película es agradable. La película me es agradable*.

- (11) *Los cardenales (son) papables*
 * *Los cardenales (son) papables por el consejo de cardenales*

5) **Otros procesos de formación:** existen otras formas con *-ble* que no resultan de procesos de derivación sino de otros tipos de procesos. Distinguiamos los siguientes: la conversión, la conversión con cambio de significado y la lexicalización.

a) **Conversiones:** se trata de adjetivos que cambian la categoría léxica, sin modificar su significado. Por ejemplo [culpable]_A [culpable]_N. En este caso, el nombre parece mantener la estructura argumental del adjetivo:

- (12) *Juan es culpable de homicidio (*por el juez).*
*El culpable de homicidio (*por el juez) será juzgado.*

b) **Conversiones con cambio de significado:** se trata de adjetivos que cambian de categoría variando, además, el significado: [comestible]_A ('que puede ser comido') [comestible]_N ('alimento'). En estos casos también se mantiene el carácter eventivo en el nombre, i.e. mantiene la estructura argumental del adjetivo.

c) **Lexicalizaciones:** en términos de Gràcia et al. (1999), se trata de adjetivos que sufren un proceso de resemantización. Por ejemplo, *bebible* ('que puede ser bebido') adquiere el significado de 'que no es tan feo o desagradable como para ser bebido'. Podría plantearse aquí que el adjetivo no pierde su valor eventivo y adquiere un valor atributivo. Con este significado de 'que no es tan feo como para ser V_{ppro} ' últimamente se han creado muchos adjetivos. Estas formas tienen, entonces, un valor apreciativo, además del valor modal potencial.

4. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS DERIVADOS EN *-ble* EN EL DRAE

El análisis de la adecuación descriptiva de la representación lexicográfica es un tema que actualmente ocupa a la metalexicografía. En este sentido, los trabajos que abordan la adecuación de la representación de afijos (Bernal 2000, Corbin, 1987, 1997, entre otros) coinciden en señalar que la representación de sufijos es menos sistemática que la de los prefijos o formantes cultos. También, que el tipo de tratamiento varía considerablemente de acuerdo con el tipo y función del diccionario.

Por otro lado, las definiciones lexicográficas han sido consideradas en varios trabajos descriptivos de español (Alvar Ezquerro 1993, Gràcia et al. 1999, etc.) para precisar el valor semántico de los resultados. Así, respecto de los derivados en *-ble*, Gràcia et al. (1999) consideran las definiciones del DUE y del

DALE⁹. Del primero afirman que la paráfrasis de definición es “susceptible de ser Vdo”⁹; del segundo, que utiliza dos tipos de paráfrasis: “que puede ser Vdo” y “que puede Vse”. Las autoras señalan que estas fórmulas de definición indican el valor modal de los derivados. La utilización de los dos tipos de paráfrasis que hace el DALE, sin embargo, no se corresponde con una indicación relativa al valor [± pasivo] de los derivados.

A partir del análisis de la herencia en los adjetivos en *-ble*, en este apartado analizamos la representación que ofrece el DRAE y luego formulamos algunas soluciones para aquellos problemas que hayamos detectado. Estas propuestas se harán considerando las características propias del tipo de diccionario, de modo de poder establecer el grado de aplicabilidad de la teoría de la herencia a diccionarios de lengua general destinados a un público amplio.

El DRAE ingresa el sufijo *-ble* como entrada, además de 1130 formas derivadas. Dado que el DRAE no ingresa la totalidad de los sufijos del español, la presencia de *-ble* manifiesta su gran productividad. A su vez, resulta de suma utilidad para el usuario ya que de ese modo puede decodificar aquellos adjetivos que no estén ingresados en el diccionario.

-ble Del lat. *-bilis*. 1. *suf.* de adjetivos casi siempre verbales, que significa posibilidad pasiva, es decir, capacidad o aptitud para recibir la acción del verbo. Si el verbo es de la primera conjugación, el sufijo toma la forma *-able*: prorrogABLE; si es de la segunda o tercera, toma la forma *-ible*: reconocIBLE, distinguIBLE. Los derivados de verbos intransitivos o de sustantivos suelen tener valor activo: agradABLE, servIBLE. [DRAE]

Respecto de la información que se representa en este artículo cabe señalar lo siguiente. Por un lado, la entidad léxica del sufijo está representada explícitamente por medio del código “*suf.*”.

Por otro, el resto de la información relativa al proceso derivativo aparece en la definición y en los ejemplos:

- a) respecto de las categorías de las bases, señala las bases verbales y, si bien registra la derivación denominal, no da ejemplos correspondientes; a su vez, tampoco es preciso en cuanto al significado del resultado.
- b) en cuanto al significado del resultado, señala el valor potencial y distingue el valor pasivo y no pasivo, pero deja confusa la relación que existe entre estos valores y el tipo de base verbal. Tampoco plantea el valor apreciativo de ‘que no es tan feo como para ser V_{ppio}’.

⁹ Véanse las referencias de los diccionarios en las obras citadas.

- c) en lo que hace a restricciones fonológicas. las presenta ligadas a la flexión verbal. Esto está reforzado por el hecho de que el diccionario también ingresa como entradas *-ible* y *-able*, que los define por remisión a *-ble*.

La representación de la información morfológica de las entradas de los adjetivos deverbales construidos podemos sistematizarla del siguiente modo (para los ejemplos, véase el cuadro 2):

- a) **carácter derivado de la entrada:** esta información es explícita sólo en algunos casos como *acabable*, *alabable*, en los que antes del código de categoría se indica "De acabar" o "De alabar", respectivamente. Esta explicitación parece deberse al hecho de que la definición de estas entradas o bien manifiesta un significado lexicalizado (*acabable*) o bien no hace alusión al verbo de base: *acabable* es definido del siguiente modo: "que tiene fin y término"; *alabable*, como "laudable".
- b) **categoría léxica y significado de la base:** esta información está representada implícitamente cuando figura la unidad léxica de base en la definición.
- c) **estructura argumental de la base verbal y del resultado:** la poliadicidad heredada del verbo no se representa claramente ya que la fórmula de definición es casi la misma en todos los derivados. Por otra parte, no se ofrecen ejemplos en los que se puedan expresar los argumentos. Sin embargo, en algunos derivados de verbos triádicos, se explicita el tercer argumento. Por ejemplo, en *trocable* "que se puede permutar o trocar por otra cosa". Por otra parte, la cualificación de la subcategorización verbal en la entrada correspondiente al verbo tampoco refleja su estructura argumental. Por ejemplo, el código *tr.* no permite distinguir entre verbos diádicos y triádicos.
- d) **categoría del resultado:** La categoría adjetivo está representada explícitamente por el código "*adj.*", e implícitamente por la perífrasis de definición en forma de oración relativa "que puede X_v ". Esta perífrasis representa la función gramatical que el adjetivo puede cumplir en la frase, por ejemplo como modificador de un nombre.
- e) **significado del resultado:** el valor modal potencial está representado por las siguientes fórmulas de definición: "que puede", "capaz de", "susceptible de", o en las definiciones por remisión a otro adjetivo en *-ble*. En algunos casos, más lexicalizados, aparece un matiz deóntico, por ejemplo, en las fórmulas "digno de", "que merece", "que debe". La representación del carácter [+pasivo] o [-pasivo] es asistemática y presenta ambigüedades. Si se observa el cuadro 2, se verá que:

- el valor no pasivo de los derivados de verbos monádicos está correctamente representado debido a que, en la fórmula de definición “que puede...”, el verbo aparece en infinitivo, y a que la fórmula “capaz de...” presupone un N rector agente. En otros casos, la definición es un sinónimo que expresa carácter activo, por ejemplo *durable* se define como “duradero”. En el caso de los derivados de verbos pronominales, suponemos que el clítico postpuesto al infinitivo es una manera correcta de representar la base: *modificable*, “que puede modificarse”.
- el carácter no pasivo de los derivados de verbos diádicos del tipo *agradar* aparece señalado, directamente o por remisión, con la fórmula “que causa” o “que produce”.
- el carácter pasivo de los derivados de verbos diádicos y triádicos resulta confusa, a excepción de aquellos en cuyas fórmulas de definición el verbo de base aparece en su forma participial (“que puede ser atacado”). También resulta no ambigua la fórmula “digno de...”. Pero la mayoría de las entradas son definidas, de manera poco sistemática, con las fórmulas “que se puede V_{inf}” o “que puede V_{inf+se}”. El problema con estas fórmulas es que los verbos de base pueden recibir, al menos, dos interpretaciones: la de la pasiva pronominal o la de activa pronominal o cuasirrefleja. Por ejemplo, la primera interpretación de *dignificable* se vincula con construcciones como: *Juan dignifica su trabajo. El trabajo es dignificado por Juan. El trabajo se dignifica. El trabajo es dignificable*. La segunda interpretación, con: *El trabajo (por sí mismo) se dignifica. El trabajo es dignificable*. Podríamos suponer que la fórmula “que se puede V_{inf}” designe la forma pasiva y que la fórmula “que puede V_{inf+se}”, la variante pronominal del verbo. Sin embargo, el diccionario no aprovecha esta distinción y por lo tanto el significado del adjetivo resulta ambiguo.

En cuanto a los derivados denominales, la representación del significado de posibilidad se señala en la definición a partir de palabras como “merecedor”, “probable”, etc. La base (y por lo tanto, su categoría) aparece representada en la definición. (Véase el cuadro 3),

En cuanto a las conversiones y lexicalizaciones, brevemente diremos que figuran como otra acepción en casi todos los casos. (Véanse los ejemplos del cuadro 3)

La explicación del proceso de derivación en *-ble* a partir de la herencia de argumentos, creemos, resulta útil a la representación lexicográfica, fundamentalmente porque permite desambiguar el carácter pasivo o no pasivo de los resultados, y explicar el funcionamiento del adjetivo en la frase. Hemos visto que el mayor problema de los artículos del DRAE reside en la determinación del significado del resultado.

Teniendo en cuenta el modelo de diccionario que sigue el DRAE proponemos algunas posibles soluciones, que darían mayor sistematicidad y precisión a la representación de la información de los adjetivos en *-ble*.

- 1) En el artículo del sufijo cabría agregar el significado de los derivados denominales, con una paráfrasis del tipo "que puede ser N", seguida de algunos ejemplos. También cabría incorporar la acepción apreciativa de 'que no es tan feo como para ...', señalando el carácter menos productivo que tiene respecto del otro tipo de resultado.
- 2) Si bien la poliadicidad del verbo de base queda (o debería quedar) explicada en la entrada correspondiente al verbo, el comportamiento sintáctico del adjetivo (i.e. la herencia y proyección de argumentos) no es clara. Esto, tal vez, podría solucionarse agregando ejemplos en los artículos de los adjetivos, o bien, como suele hacerse en otros diccionarios, mediante la explicitación de los argumentos entre corchetes.
- 3) Para que la distinción del valor pasivo o no pasivo del resultado sea clara cabría, en principio, señalar en la entrada del sufijo con qué tipos de verbos se forman adjetivos con valor no pasivo. Por otra parte, se deberían sistematizar las fórmulas de definición de las entradas de adjetivos del siguiente modo:
 - derivados de verbos monádicos: "que puede/es capaz de V."^{mt}
 - "derivados de verbos monádicos pronominales": "que puede/es capaz de V_{inf-se}"
 - derivados de verbos diádicos como *agradar*: "que puede/es capaz de V_{inf}"
 - derivados de verbos diádicos y triádicos: "que puede ser V_{ppio}"
 - las definiciones como "digno de [[V]ción]_N" o "que merece [[V]ción]_N" podrían modificarse reemplazando "[[V]ción]_N" por "ser V_{ppio}" para evitar la lectura no eventiva del sustantivo deverbal (cfr. Gràcia, 1995).

5. CONCLUSIÓN

Según Lorente (1994a: 98), se puede definir el concepto de aplicabilidad como: "la posibilidad de que un determinado modelo teórico o un aspecto concreto de este modelo pueda utilizarse para mejorar el potencial descriptivo de un determinado producto lexicográfico."⁹

Creemos que la aplicabilidad de un modelo o teoría lingüística a la representación lexicográfica depende, entre otras cosas, del distinto tipo de adecuación que ha de seguir un modelo teórico y una aplicación lingüística. Una

⁹ La traducción del catalán es nuestra.

teoría lingüística ha de ser adecuada psicolingüísticamente, i.e. ha de ser explicativamente adecuada respecto de la competencia del hablante. Un diccionario, en cambio, ha de representar la información lingüística adecuada al usuario y a su función.

En cuanto a la adecuación de los modelos, en lo que hace a la noción de léxico y a su relación con los otros módulos de la gramática, ya nos hemos referido antes y hemos ejemplificado cómo la teoría de la herencia resulta adecuada para la explicación de la interacción léxico-sintaxis en los procesos de formación de palabras. Particularmente, resulta de utilidad para sistematizar las fórmulas de definición y la explicación –mediante recursos codificados o no– del comportamiento sintáctico de los ítems léxicos.

Un diccionario general de lengua, como es el DRAE, debe poder dar cuenta no solo de los resultados sino también de los procesos de formación de palabras, de modo que el usuario pueda decodificar los significados predecibles y el funcionamiento sintáctico de aquellas palabras que no han sido ingresadas como, por ejemplo, los neologismos. Si bien la representación lexicográfica siempre es parcial, debe guardar cierta sistematicidad acorde con el tipo de diccionario. Por ello, consideramos que la noción de estructura argumental y la teoría de la herencia pueden mejorar la descripción del funcionamiento de las unidades predicativas del DRAE, sin que ello implique aplicar directamente los formalismos empleados en la teoría para representarlo.

ANDREINA ADELSTEIN

Universidad Nacional de General Sarmiento

OBRAS CITADAS

- ADELSTEIN, A., 1999. "Relación léxico-sintaxis: los derivados en *-ble* y su representación lexicográfica", ponencia presentada en el *I Congreso Internacional La gramática. Modelos. Enseñanza. Historia*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 4-7 agosto 1999.
- ADELSTEIN, A.; KORNFIELD, L.; KUGUEL, I. & RESNIK, G., 2000. "Los sintagmas terminológicos en los textos de especialidad". *Comunicación y formación*. (Serie Ponencias de la Primera Jornada Anual de Investigación de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Volumen 3), Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 31-48.
- ALSINA, A., 1996. *The Role of Argument Structure: Evidence from Romance*. Stanford, CSLI Publications.
- ALVAR EZQUERRA, M., 1993. *La formación de palabras en español*. Madrid. Arco/Libros.

- BADIA, T., 1994. "Lexicografía i models lingüístics: les teories lingüístiques i el lèxic". *Caplleira*, 17, 15-46.
- BERNAL, E., 2000. *Els sufixos verbalitzadors del català: Relacions semàntiques i diccionari*. [Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra. Versión electrónica: <http://www.tdx.cbuc.es/TDX-0404102-134006/index.html>]
- CABRE, M. T., 1994. *A l'entorn de la paraula II. Lexicologia catalana*, Valencia. Universitat de Valencia.
- CORBIN, D., 1997. "Décrire un affixe dans un dictionnaire", G. Kleiber & M. Riegel (eds.). *Les formes du sens. Études de linguistique française, médiévale et générale offerts à Robert Martin à l'occasion de ses 60 ans*, Paris, Duculot, 79-94.
- CORBIN, D., 1987. *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, Amsterdam, Max Niemeyer Verlag.
- CHOMSKY, N., 1957. *Estructuras sintácticas*, México D.F., Siglo XXI, 1974.
- CHOMSKY, N., 1970. "Observaciones sobre la nominalización", Sánchez de Zavala (comp.), *Semántica y sintaxis en lingüística transformatoria I*, Madrid, Alianza, 1974, 133-187.
- CHOMSKY, N. & HALLE, M., 1968. *The sound pattern of english*, New York, Harper & Row, 1991.
- [DALE] *Diccionario actual de la lengua española*, Barcelona, Vox, 1993.
- [DRAE] Real Academia Española, 1992. *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe. [Versiones rústica y electrónica]
- [DUE] Moliner, M., 1968-69. *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- GRÀCIA, LL., 1995. *Morfologia lèxica. L'herència de l'estructura argumental*, Valencia, Universitat de València.
- GRÀCIA, LL., CABRE, M.T., VARELA, S. & AZCARATE, M. (eds.), 1999. *Configuración morfológica y estructura argumental: léxico y diccionario*, Guipúzcoa, Universidad del País Vasco.
- HAENSCH, G., WOLF, L., ETTINGER, S. & WERNER, R., 1982. *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid, Gredos.
- HALE, K. & KEYSER, J., 1991. *On the Syntax of Argument Structure*, Cambridge, MIT Working Papers.
- HALE, K. & KEYSER, S., 1993. "On the argument structure and the lexical expression of syntactic relations", Hale, K. & Keyser, S. (eds.) *A view from Building 20th*, Cambridge, The MIT Press.
- KORNFELD, L., 2003. *Núcleos complejos y división del trabajo lingüístico*. [Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional del Comahue]
- KORNFELD, L. & RESNIK, G., 2000a. "Lexicalización de secuencias nombre deverbal-adjetivo relacional", *Organon*, 26, 109-118.
- KORNFELD, L. & RESNIK, G., 2000b. "Sintagmas terminológicos con adjetivos verbales" (2000). *Actas del VII Simposio Iberoamericano de Terminología*, Lisboa, ILTEC/Edições Colibri, 2003, 545-563.
- KORNFELD, L. & RESNIK, G., 2002a. "Sintagmas terminológicos con adjetivos pasivos", *Actas VIII Simposio Iberoamericano de Terminología*, Cartagena, Red Iberoamericana de Terminología, edición en CD-ROM.
- KORNFELD, L. & RESNIK, G. 2002b. "Estructura argumental y propiedades categoriales: el caso de los adjetivos participiales". *Actas del IX Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, edición en CD-ROM.

- LANG, M., 1990. *Formación de palabras en español*. Madrid. Cátedra.
- LARA, L. F., 1997. *Teoría del diccionario monolingüe*. México D.F., El Colegio de México.
- LIEBER, R., 1983. "Argument Linking and Compounding in English". *Linguistic Inquiry*, 14, 251-286.
- LIEBER, R., 1992. *Deconstructing Morphology*. Chicago. University of Chicago Press.
- LORENTE, M. 1994a. *Aspectes de lexicografia: representació i interpretació gramaticals*. Barcelona. Institut Universitari de Lingüística Aplicada. Universidad Pompeu Fabra. 2003.
- LORENTE, M., 1994b. "La teoria de l'estructura argumental i la presentació del lèxic". *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 25, 83-98.
- PEIRCE, C. S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1986.
- PIERA, C. & VARELA, S., 1999. "Relaciones entre morfología y sintaxis". BOSQUE, I. & DEMONTE, V. (eds.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid. Espasa, tomo 3, 4367-4422.
- RAJNER, F., 1999. "La derivación adjetival". BOSQUE, I. & DEMONTE, V. (eds.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid. Espasa, tomo 3, 4595-4643.
- ROEPER, T., 1987. "Implicit Arguments and the Head-Complement Relation". *Linguistic Inquiry*, 18, 267-310.
- SELLS, P., 1985. *Teorías sintácticas actuales*. Barcelona. Teide. 1989.
- SLAMA-CAZACU, T., 1984. *Linguistique appliquée: une introduction*. Brescia. Ed. La Scuola, 11-28.
- WILLIAMS, E., 1981. "Argument Structure and Morphology". *The Linguistic Review*, 1, 81-114.

ANEXOS

CUADRO I: ANÁLISIS DE DERIVADOS DEVERBALES

Según estructura argumental de Williams

Ejemplo	Base				Paráfrasis semántica	Resultado	
	C.	Estr.-a	Estructura-è	Estructura-f		Valor	Herencia
<i>Mudable</i>	V	(x)	EXP	SUJ	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia externa de x
<i>Oxidable</i>	V	(x)	EXP	SUJ	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia externa de x
<i>Hipotecable</i>	V	(x (y))	AG TEM	SUJ OBJ	'que puede ser V _{ppio} '	[+pasivo]	Herencia exter. de y; absorción de x
<i>Agradable</i>	V	(x (y))	TEM EXP	SUJ OBJ2	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia exter. de x; absorción de y
<i>Trocable</i>	V	(x(y,z))	AG TEM META	SUJ OBJ COMP	'que puede ser V _{ppio} '	[+pasivo]	Herencia externa de y, z; absorción de x

Según estructura argumental de Grimshaw

Ejemplo	Base				Paráfrasis semántica	Resultado	
	C.	Estr.-a	Estructura-è	Estructura-f		Valor	Herencia
<i>Mudable</i>	V	((x))	EXP	SUJ	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia externa de x
<i>Oxidable</i>	V	((x))	EXP	SUJ	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia externa de x
<i>Hipotecable</i>	V	(x (y))	AG TEM	SUJ OBJ	'que puede ser V _{ppio} '	[+pasivo]	Herencia exter. de y; absorción de x
<i>Agradable</i>	V	((x (y)))	TEM EXP	SUJ OBJ2	'que puede V'	[-pasivo]	Herencia exter. de x; absorción de y
<i>Trocable</i>	V	(x(y(z)))	AG TEM META	SUJ OBJ COMP	'que puede ser V _{ppio} '	[+pasivo]	Herencia externa de y, z; absorción de x

CUADRO 2: EJEMPLOS DEL DRAE

	Entrada		Información sobre la entrada	
		Tipo de de base	Explicitación de la relación con el verbo	Definición
<i>Durable</i>	Verbo Monádico			Duradero
<i>mudable</i>				Que cambia o se muda con gran facilidad.
<i>fructificable</i>	Verbo Monádico			Que puede fructificar
<i>Oxidable</i>				Que se puede oxidar.
<i>amoldable</i>	(pronominal)			Capaz de amoldarse.
<i>acabable</i>				De acabar.
<i>modificable</i>				Que puede modificarse
<i>dignificable</i>				Que puede dignificarse
<i>Delectable</i>	Verbo Diádico		De delectable	Deleitoso [deleitoso: Que causa deleite]
<i>agradable</i>				Que produce complacencia o agrado. [...]
<i>Dignificable</i>	Verbo Diádico			Que puede dignificarse
<i>modificable</i>				Que puede modificarse
<i>moldeable</i>				Que puede ser moldeado
<i>desechable</i>				Que puede o debe ser desechado
<i>criticable (tr)</i>				Que se puede criticar
<i>alabable</i>				De alabar
<i>publicar</i>				Que se puede publicar
<i>reprobable</i>				Digno de reprobación o que puede reprobarse

<i>comprobable</i>		Que se puede compro- bar
<i>atacable</i>		Que puede ser atacado
<i>dosificable</i>		Que se puede dosificar
<i>santificar</i>		Que merece o puede santificarse
<i>escenificar</i>		Que se puede escenificar
<i>hipotecable</i>		Que se puede hipotecar
<i>certificable</i>		Que puede o debe certificarse
<i>ahorcable</i>		Digno de ser ahorcado
<i>tachable</i>		Que merece tacha. 2. Que puede ser tachado o borrado
<i>Canjeable</i>	Verbo Triádico	Que se puede canjear
<i>achacable</i>		Atribuible, imputable
<i>aplicable</i>		Que puede o debe aplicarse
<i>recomendable</i>		Digno de recomendación aprecio o estimación
<i>trócale</i>		Que se puede permutar o trocar por otra cosa
<i>reprochable</i>		Que puede reprocharse o es digno de reproche
<i>trasladable</i>		Que puede trasladarse
<i>Papable</i>	Sustantivo	Se dice del cardenal a quien se reputa mere- cedor de la tiara.

CUADRO 3: EJEMPLOS DE LEXICALIZACIONES DEL DRAE

bailable 1. *adj.* Dícese de la música compuesta para bailar. 2. *m.* Cada una de las danzas, más o menos largas y complicadas, que se ejecutan en el espectáculo compuesto de mímica y baile, y especialmente en algunas óperas u obras dramáticas.

culpable Del lat. culpabilis. 1. *adj.* Que tiene culpa o se le imputa. Ú. t. c. s. 2. Dícese también de las acciones y de las cosas inanimadas. 3. Delincuente responsable de un delito. Ú. t. c. s.

considerable De considerar. 1. *adj.* Digno de consideración. 2. Suficientemente grande, cuantioso o importante.

descapotable 1. *adj.* Dícese del coche que tiene capota plegable. Ú. t. c. s.

lavable 1. *adj.* Que puede lavarse. 2. Dícese especialmente de los tejidos que no se encogen ni pierden sus colores al lavarlos.

bebible De beber. 1. *adj. fam.* Aplicase a los líquidos que no son del todo desagradables al paladar.

dirigible 1. *adj.* Que puede ser dirigido. 2. *m.* globo dirigible.

comible De comer. 1. *adj. fam.* Aplicase a las cosas de comer que no son enteramente desagradables al paladar.

comestible Del lat. comestibilis. 1. *adj.* Que se puede comer. 2. *m.* Todo género de mantenimiento. Ú. m. en pl.

NOTAS

COMPETENCIA LÉXICA Y APRENDIZAJE. INTERRELACIÓN DE RESULTADOS DE INVESTIGACIONES REALIZADAS EN LOS NIVELES MEDIO Y SUPERIOR

RESUMEN

En este trabajo trazamos un esbozo de las investigaciones que venimos desarrollando desde 1998, centradas en el léxico como la “herramienta cognitiva” que permite penetrar en diferentes dominios conceptuales y colabora eficazmente en la comprensión y producción de textos disciplinares. El análisis del cuerpo de datos recogido mediante diversas pruebas aplicadas en nivel superior y medio, no solo nos permitió identificar las principales dificultades léxicas con que los estudiantes llegan a la universidad, sino también plantear una propuesta para la enseñanza que considera conjuntamente el empleo instrumental del léxico y su función cognitiva como vehículo de conocimiento.

Palabras clave: competencia léxica – aprendizaje en niveles medio y superior - enfoque cognitivo – lingüística aplicada - comprensión y producción – textos disciplinares

ABSTRACT

This paper is intended to be a draft of our research activities since 1998. The subject of our research is the lexicon as a “cognitive tool” that allows to get into different conceptual domains and that efficiently contributes to comprehension and production of academic texts. Analysis of data collected through several tests in the medium and high educational levels shows university students’ main difficulties with the lexicon. As a result, we’ve been able to make a proposal regarding to both lexicon use and its cognitive function as a vehicle of knowledge.

Keywords: lexical competence – learning in medium and high educational levels - cognitive approach – applied linguistics - comprehension and production – academic texts

1. INTRODUCCION

La competencia léxica es parte fundamental del conocimiento lingüístico y su dominio efectivo resulta de gran importancia para el papel activo que desempeña la lengua en todo proceso de apropiación del saber. Y es que, como sostuvo Kovacci en su *Propuesta acerca de los Contenidos Básicos Comunes* (1996), el léxico es el módulo lingüístico que se relaciona más estrechamente con el conocimiento del mundo. Así, si bien de niños adquirimos con gran rapidez los vocablos esenciales de nuestra lengua, a lo largo de toda la vida, a través del léxico continuamos incorporando el conocimiento que vamos requiriendo para relacionarnos eficazmente con el entorno. Por eso, aunque el dominio léxico debe ser en todo momento preciso y adecuado, es en el ámbito disciplinar donde el ajuste lengua-mundo se vuelve absolutamente necesario, ya que la alta especificidad de los contenidos involucrados obliga a ser sumamente rigurosos en el manejo de los términos.

A pesar de que, en general, se reconoce el papel fundamental del léxico en el proceso de aprendizaje, los numerosos diagnósticos que en nuestra investigación hemos efectuado (Proyectos UBACyT AF 011/1998.99; AF 028/2000 y F 080/2001-03) han confirmado que en las diferentes etapas de escolarización no se suele prestar atención suficiente a su desarrollo. Sin embargo, como también han demostrado los tests aplicados, el desenvolvimiento sostenido de esta competencia¹, en estrecha relación con el resto de las habilidades comunicativas, no solo beneficia considerablemente la producción de los estudiantes, sino que se convierte en una "herramienta cognitiva" que les permite penetrar en las distintas esferas del saber.

1.1. EL LÉXICO EN EL TEXTO CIENTÍFICO

El discurso académico, que se manifiesta a través de clases, simposios, artículos de investigación, libros, manuales, etc., constituye el vehículo de comunicación de la comunidad científica. En este tipo de discurso, el lenguaje asume un papel determinante, ya que debe permitir el acceso a un discurso racional, con alto grado de abstracción, donde la sintaxis muchas veces está al servicio de operaciones lógicas e intelectuales. En cuanto al vocabulario, tanto la comprensión como la

¹ Según se corroboró en Giammatteo y Basualdo (2003: 35) para el nivel Polimodal. "los estudiantes en los que el desempeño léxico general era superior, también mostraban mayor precisión en la elección de sinónimos y paráfrasis, mejor comprensión lectora y capacidad de redacción de textos, expresión de juicios críticos y adecuación a la situación comunicativa e, inclusive, también solían presentar menos errores de ortografía y una mejor presentación en cuanto a orden y prolijidad".

producción de estos textos implican el dominio de tres aspectos esenciales: 1) los términos disciplinares específicos, como podrían ser *isótopo*, *quark*, *dendrita* o *morfema*; 2) los sentidos particulares que algunos términos del lenguaje cotidiano pueden adquirir según las disciplinas, como es el caso de *articulación* en medicina o *sistema* en lingüística; y 3) el léxico que hemos denominado *operativo* porque se refiere a operaciones cognitivas, tales como *definir*, *caracterizar*, *argumentar*, *deducir*, etc., que son de uso indispensable en la actividad científica. Asimismo, a diferencia del léxico coloquial, que permite mayor imprecisión y amplitud semántica, el académico-científico, si bien con características particulares en cada ámbito de especialidad, en líneas generales exige un gran rigor en su expresión y tiende a ser formal, objetivo, económico y preciso.

En años recientes ha aumentado considerablemente el interés por el estudio de este lenguaje, tanto en lo que se refiere a la producción de artículos y trabajos por parte de investigadores formados, como en lo relativo a la competencia de los estudiantes. Un motivo para ello ha sido la comprobación cada vez más creciente de las repercusiones que en la labor científica general, y en la de los estudiantes en particular, acarrea el desconocimiento tanto de términos específicos como el otros más generales, del tipo de *teoría*, *hipótesis*, *refutación* o *argumentación*, cuya ignorancia o mala utilización puede llegar a comprometer el acceso a campos enteros del saber.

Frente a la repercusión mundial de esta problemática, en diversas universidades se ha comenzado a reflexionar sobre el tema y, para corroborar la magnitud de las dificultades, se han elaborado diagnósticos y pruebas en países tales como Italia, España, Alemania, Francia, Estados Unidos y Canadá. En este último, por ejemplo, la Universidad Laval, desde 1992 (Côté y Paquot: 1997), para medir el conocimiento que tienen del francés los estudiantes universitarios, aplica un test en el cual una de sus cinco secciones está íntegramente dedicada al léxico.

En Argentina, también el interés por esta problemática ha ido en aumento y, en las diferentes universidades, distintos equipos de investigación han abordado la caracterización del discurso científico y su relación con la comprensión lectora y las dificultades de producción de los estudiantes. En algunas de estas investigaciones, también se han contemplado los problemas léxicos desde distintos ángulos y en relación con diferentes ciclos de la enseñanza. Asimismo, esta preocupación ha rebasado el ámbito de la lingüística, como se puso de manifiesto recientemente en las "IX Jornadas de Articulación entre la Escuela Media y la Universidad"², en las que especialistas y docentes de distintas áreas del saber coincidieron en señalar la dificultad de los estudiantes para manejar un vocabulario acorde con los estudios superiores y en la repercusión de esta problemática a la hora de comprender y *producir* textos disciplinares.

² Realizadas en Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, del 28 al 29 de octubre de 2003.

En nuestro caso particular, desde 1998 hemos estado dedicándonos específicamente a este tema. Inicialmente nos ocupamos de las dificultades que los alumnos de los inicios de la universidad tenían en relación con el léxico general y específico de las disciplinas que se encontraban estudiando. Luego, distintos miembros del equipo extendieron la investigación al último tramo de la escuela secundaria – el Polimodal – y de la Educación General Básica – EGB3 –³ con el objetivo de corroborar el origen de las dificultades y su grado de incidencia en las etapas superiores. Los problemas que hemos ido detectando en todos los ciclos estudiados resultan coincidentes, en lo que a léxico se refiere, con lo que las últimas evaluaciones oficiales sobre el rendimiento escolar y algunos exámenes de ingreso a distintas universidades de la Argentina han puesto de manifiesto. Como consecuencia de estos diagnósticos, nuestros proyectos se han centrado en la importancia del léxico como elemento fundante para el aprendizaje y han procurado elaborar una propuesta general para su desarrollo, con aspectos específicos para cada ciclo, que considera conjuntamente el empleo instrumental del léxico y su función cognitiva como vehículo de conocimiento.

1.2 COMPETENCIA LÉXICA Y APRENDIZAJE EN LOS NIVELES SUPERIORES DE LA EDUCACIÓN

Un concepto central para la lingüística actual es que el hablante⁴ posee (de modo no consciente o subliminal) un conocimiento internalizado de su lengua, denominado *competencia*, que le permite primero adquirirla y luego comprender y producir según sus reglas, y que, suplementada por los aspectos pragmáticos pertinentes, hace posible su utilización en distintos contextos de uso. Esta competencia general incluye la *competencia léxica*, que implica el conocimiento de la estructura y funcionamiento del sistema léxico de la lengua, en función del cual las palabras pueden ser eficazmente utilizadas por los hablantes.

En la investigación que hemos realizado se buscó relacionar la competencia léxica, no con la etapa de adquisición propia de la infancia, sino con el proceso continuo de su desarrollo, el cual es producto del aprendizaje a través de la educación sistemática, especialmente tal como se da en los ciclos superiores de la enseñanza. En estos niveles, como la mayoría de los estudiosos está de acuerdo en aceptar (Piaget 1983, Luria 1984, Vigotsky 1992), resulta sobremano manifiesto que la palabra no es sólo un correlato externo del pensamiento, sino una herramienta fundamental para su crecimiento.

³ La experiencia realizada en 8º y 9º años de EGB 3 se describe en Lescano: 2004, en este mismo volumen.

⁴ Para Chomsky (1965), quien ha formulado esta teoría, la competencia corresponde a un hablante-oyente ideal.

Desde la perspectiva lingüística, el léxico se concibe como una interfaz en la que se entrecruzan diferentes niveles, de modo que en todo ítem se reconoce “una correspondencia entre fragmentos bien formados de la estructura fonológica, sintáctica y conceptual” (Jackendoff 1990: 18). Pero, junto con estos aspectos intralingüísticos, para dar cuenta de los contenidos que transmiten las palabras no se pueden dejar de lado “los factores pragmáticos y contextuales que determinan los significados únicos y específicos de cada pieza léxica” (Varela 1993: 25). Así, cuando se inserta en el texto, cada palabra requiere de otras no solo para precisar su significado, sino también para completar la significación de sus vecinas con las que se relaciona para ir construyendo conceptos cada vez más complejos e ir configurando la coherencia textual. Además, según los dominios disciplinares en que es utilizada, una misma palabra no solo puede variar completamente su significación o acepción, sino que también puede adquirir una valoración diferente. Así, por ejemplo, un término como *morfología*, cuyo significado básico es “estudio de las formas”, puede emplearse con acepciones específicas en distintas áreas - lingüística, arquitectura, medicina, etc. -. En cuanto a la valoración, podríamos tomar el ejemplo de *discriminación*, que en el ámbito científico general, con el significado de “separar, distinguir, diferenciar una cosa de otra” (DRAE 1992: 760), se interpreta positivamente; en cambio, en las ciencias sociales, su sentido es negativo, ya que se aplica al “trato de inferioridad a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, etc.” (L.c.).

El objetivo central que atraviesa nuestra investigación en lingüística aplicada y centrada en el desarrollo de la competencia léxica, es conducir al alumno al empleo de herramientas que le permitan manejar eficazmente el léxico en diferentes contextos de uso. La hipótesis general de la investigación ha sido que conocer las dificultades que los estudiantes enfrentan en su uso del léxico y tratar de entender la organización y funcionamiento del léxico mental, posibilita la elaboración de una propuesta didáctica que va más allá de la mera incorporación de nuevas piezas léxicas y propugna el desarrollo léxico integral de los estudiantes. Con tal fin, dentro de los proyectos se desarrollaron estrategias cognitivas y metacognitivas tendientes a lograr una mejor utilización de las unidades léxicas en los procesos de comprensión y producción⁵.

En este trabajo nos proponemos, en particular, un doble objetivo: en primer lugar, presentar una síntesis de las principales dificultades léxicas de los estudiantes, halladas en relación con los distintos aspectos estudiados en nuestra investigación, y, en segundo lugar, ofrecer algunos lineamientos generales para el tratamiento del léxico en los niveles superiores de la enseñanza.

⁵ La propuesta de estrategias se expuso en Giammatteo, Albano, Trombetta y Ghio (2001).

2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Los materiales analizados provienen de encuestas lingüísticas especialmente diseñadas por el equipo del proyecto, que fueron aplicadas en diferentes instituciones de enseñanza de tres ciclos educativos – nivel superior (universitario y terciario), Polimodal y EGB 3 -. Para su análisis cuantitativo, los datos se ingresaron en bases de computación, y para su estudio cualitativo, los miembros del equipo elaboraron informes, que permitieron identificar problemas generales y específicos de cada ciclo y comparar los resultados entre instituciones y niveles de escolarización. En general, muchas de las dificultades observadas eran comunes a los distintos ciclos, aunque en cada uno de ellos se manifestaban en distinto grado⁶. Las encuestas que se aplicaron fueron las siguientes:

- I. *Encuesta de competencia léxica para la universidad*. [Enc. I]⁷. Se aplicaron 2.179 pruebas a alumnos de los tramos iniciales de las Facultades de Ciencias Económicas y en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Los encuestados debían resolver cuatro ejercicios: uno de apareamiento del ítem con su definición (A) y tres de completamiento en contexto oracional (B y C) y textual (D). Las pruebas de ambas facultades tenían una parte común - el ejercicio (A) y la primera parte de (B) -, que evaluaba el uso de términos del lenguaje científico general, tales como *hipótesis*, *fundamentar*, *teoría*, etc. El resto de la prueba - la segunda parte de (B) y los ejercicios (C) y (D)) - era específico para cada ámbito y se ocupaba del empleo del vocabulario propio de cada una de las disciplinas encuestadas; se evaluaron, entonces, términos como, p. ej., *inflación* o *liquidez* para Economía y *dialecto* u *homónimos*, respecto de Letras.
- II. *Encuesta sobre léxico específico en Letras* [Enc. II] Esta prueba, que se aplicó a un grupo de 100 estudiantes de Letras a los que se les había tomado la primera encuesta, buscaba evaluar el grado de incorporación de términos disciplinares previamente estudiados por los alumnos. Para ello se tomaron dos ejercicios de completamiento en contexto textual (A) y (B) y uno de producción (C), en el que se pedía elaborar una paráfrasis explicativa de la definición de un término específico, referido a un concepto esencial de la disciplina: el de *oración*.

⁶ Además de las pruebas lingüísticas, todas las encuestas solicitaban datos socioculturales de los estudiantes (sexo, edad, estudios previos, etc.) de los que no nos ocuparemos aquí.

⁷ Las encuestas I), II), IV) y V) corresponden a los Proyectos *Competencia léxica y aprendizaje de términos especializados de las disciplinas académicas por estudiantes universitarios* (UBACyT AF-011/1998-1999) y *El dominio léxico como herramienta cognitiva en los estudios superiores* (UBACyT AF 28/2000), dirigidos por M. Giammateo.

III. Encuesta sobre léxico específico en Ciencias Económicas⁸ [Enc. III]. Se aplicó a 211 alumnos ingresantes en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Estaba formada por seis ejercicios en los que los alumnos debían responder eligiendo la opción correcta de un conjunto de alternativas presentadas.

IV. Encuesta de competencia léxica para Polimodal [Enc. IV]. Se aplicó a 412 alumnos del último año de este ciclo, pertenecientes a distintas escuelas estatales y privadas del conurbano bonaerense (3° año Polimodal) y de la Ciudad de Buenos Aires (5° año secundario). La prueba constaba de cuatro ejercicios. Los tres primeros, de apareamiento (A), de definición (B) y de completamiento (C), tenían como objetivo verificar el reconocimiento y utilización de lexemas aislados (A) y en contexto (B y C). En el último ejercicio (D), que era el único de producción, se pedía a los alumnos la paráfrasis de un fragmento textual. Este ejercicio permitía observar la utilización de lexemas operativos, ya que la consigna solicitaba "explicar y justificar" lo realizado.

V. Encuesta de competencia léxica para el tercer ciclo de EGB [Enc. V]. Como extensión de la metodología, se aplicaron alrededor de 240 encuestas a alumnos de 8° y 9° de EGB⁹.

VI. Encuesta de competencia morfológica. [Enc. VI]¹⁰ Esta prueba se diseñó con una base común, adaptable a cada uno de los tres ciclos de enseñanza estudiados. Estaba formada por nueve ejercicios, cada uno de los cuales evaluaba distintos aspectos del conocimiento morfosemántico. El total de esta muestra asciende a 859 pruebas, que se distribuyeron del siguiente modo: a) Nivel superior: 231 encuestas, aplicadas en las universidades nacionales de Buenos Aires y Lomas de Zamora y en la privada "J. F. Kennedy"; y 142 en institutos de formación docente de Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires; b) Polimodal: 219 pruebas; y c) EGB 3: 208 pruebas. Las encuestas de Polimodal y EGB 3 se tomaron en escuelas públicas y privadas del Gran Buenos Aires (en 3° año Polimodal y 3° de EGB 3) y de la Ciudad de Buenos Aires (5° y 2° año secundario).

⁸ La encuesta III) pertenece al Proyecto *Comprensión y producción de textos co. aplicación a: léxico específico del área de Ciencias Económicas* (FEPI 1998), dirigido por H. Albano.

⁹ Cf. nota 3.

¹⁰ Estas encuestas corresponden al Proyecto *Competencia morfológica y aprendizaje léxico en tres ciclos de la enseñanza* (UBACyT F 080), dirigido por M. Gianmatteo.

3. PRINCIPALES ASPECTOS RELEVADOS

El análisis detallado de las pruebas se ha presentado de forma global y parcial en distintos trabajos ya publicados. Por eso, nuestro interés aquí es presentar algunas cuestiones generales, comunes a los distintos ciclos estudiados, que ponen en evidencia las principales dificultades léxicas con que los estudiantes llegan a la universidad. En consecuencia, los ejemplos seleccionados para esta exposición pertenecen, o bien a ingresantes en el nivel universitario y terciario, o bien a alumnos del último año de Polimodal.

3.1. IMPRECISIÓN SEMÁNTICA

Aunque gran parte de la actividad académica descansa en el manejo preciso y adecuado del vocabulario, en cuanto a los significados, se observó que los estudiantes dominan un sentido general de las palabras, básicamente relacionado con el ámbito coloquial, a partir del cual las comprenden y utilizan, pero tienen problemas para precisar esos significados o para discriminar entre términos semánticamente colindantes. Esta dificultad surgió tanto en relación con ítems aislados a los que se pedía aparear con sus definiciones, como cuando debían explicar las diferencias entre lexemas de significado próximo en un contexto determinado. El primer problema se puede ejemplificar con el ejercicio (A) de ambas pruebas, de nivel universitario [Enc I¹¹] y Polimodal [Enc. IV¹²]: en la primera, los alumnos tendían a cruzar las definiciones de palabras de un ámbito semántico común, p. ej. "caracterizar" y "evaluar"; en la segunda, confundían las correspondientes a "caracterizar" y "describir" (v. Apéndice final¹³). En cuanto a lo segundo, en el ejercicio (B) de la encuesta de Polimodal, p.ej., los estudiantes tenían dificultades para explicar satisfactoriamente las diferencias entre términos como "comunica", "comenta" y "argumenta", en un texto como el siguiente: "[...] no comunica noticias ni relata acontecimientos públicos, sino que comenta y argumenta acerca de un tema de actualidad. [...]". en el que estas palabras claramente señalaban matices diferentes (v. texto completo en el Apéndice).

¹¹ Esta encuesta y su análisis pormenorizado se puede consultar en Giammatteo, Albano y Trombetta (1999-2000).

¹² Esta encuesta se analiza en Basualdo (2000).

¹³ De las distintas pruebas, en el Apéndice figuran solo aquellos ejercicios que son considerados en el presente trabajo.

3.2. ASOCIACIONES SEMÁNTICAS DESVIANTES

Para analizar esta característica, íntimamente relacionada con la anterior, tomaremos los resultados del ejercicio (C) de la prueba de competencia léxica aplicada en la universidad [Enc. I] (v. Apéndice), en el que los alumnos debían completar un espacio oracional en blanco con una palabra que podía derivarse del contexto. En Letras, respecto de un enunciado como “*Se denominan..... aquellos pronombres que no definen al objeto al que se refieren*”, se observó que, en lugar de la palabra esperada: *indefinidos*, se mencionaban

- otras clases de pronombres - *demostrativos, personales, posesivos, relativos, etc.* -;
- los casos pronominales - *subjetivos, objetivos, terminales* -;
- palabras que guardan alguna relación con “pronombre” - *impersonales, objeto indirecto, deícticos, enclíticos, neutros, etc.* -.

De modo semejante, en la versión de esta encuesta aplicada en Ciencias Económicas, en lugar de *deflación*, en el enunciado: “*El proceso opuesto a la inflación es la.....*”, entre las respuestas de los alumnos aparecían otros lexemas semánticamente próximos del campo de la economía - *estabilidad, estanflación, hiperinflación, recesión* -.

Según vemos, entonces, las respuestas fallidas ponen en evidencia las asociaciones con que las palabras son almacenadas en el léxico mental, donde constituyen redes que se organizan en función de campos semánticos y relaciones de sentido (opuestos, superordinados, etc.). Para abonar esta hipótesis, traemos a colación dos ejemplos más del mismo ejercicio:

- en la versión de la prueba para alumnos de Letras, en lugar de insertar *homónimos*, en el enunciado “*Liámanse las palabras que se escriben igual, pero cuyo sign. ficado es diferente*”, aparecen términos tales como *antónimos, sinónimos, parónimos*, que por ser cohipónimos de la palabra requerida, pertenecen a su mismo ámbito semántico.
- en la versión de Económicas, en lugar de la forma con prefijo negativo *devaluar*, que debían insertar en el enunciado: “*Bajar el valor de la moneda de un país es.....*”, aparecen sus antónimos con prefijo positivo, como *sobrevaluar* o *superávit*, que también están dentro del ámbito semántico de la palabra correspondiente.

3.3. PREDOMINIO DEL VOCABULARIO GENERAL, COTIDIANO Y COLOQUIAL

En los distintos niveles, los mejores promedios de efectividad en la formación y reconocimiento de palabras alcanzados por los estudiantes siempre estaban en relación con las que pertenecían, dentro del vocabulario general, a un registro más informal y familiar, y no estaban usadas en sentido especializado; inversamente,

los problemas se concentraron en los términos más cultos, específicos, abstractos o técnicos. Esta tendencia se puso en evidencia en distintos aspectos evaluados:

- *En la formación de palabras:*

En la encuesta sobre competencia morfológica [Enc. VI], el ejercicio (C) buscaba evaluar si los alumnos tenían no solo la capacidad para relacionar las partes que dan origen a una palabra compleja, sino también la de establecer su relación con el significado total que la palabra encierra. Para ello, en primer lugar se les solicitaba formar palabras existentes agregando a la base culta *-ferir* una serie de prefijos dada, lo que permitía formar un total de diez combinaciones: siete son palabras de la lengua - *preferir, diferir, conferir, inferir, interferir, proferir, transferir* -, y las otras tres no existen - *anteferir, disferir, sobreferir* -. En segundo lugar, solo para las existentes debían ubicar el significado en una lista paralela de definiciones. (v. Apéndice)¹⁴.

En la resolución de este ejercicio, el alto grado de efectividad alcanzado en el caso de *preferir* y *transferir* está claramente relacionado con la mayor frecuencia en el uso cotidiano de ambas palabras. Por otra parte, desde el punto de vista de su identificación, esto estaría indicando que en su reconocimiento no intervinieron procesos morfológicos y que se accedió a sus significados en forma directa.

Algo semejante se puede concluir de los datos que ofrece el caso de *diferir*. Asimismo, el interés del procesamiento realizado sobre este término radica en el hecho de que la gran mayoría de los estudiantes accede solo a uno de los dos significados posibles entre los propuestos: el más familiar y corriente, equivalente a 'retrasar'. El bajo porcentaje de efectividad en el reconocimiento del otro significado de esta palabra: 'ser distinto', estaría relacionado con un almacenamiento que no tiene en cuenta la polisemia y que, fuera de contexto, solo permite acceder al significado más frecuente. De ser así, se confirma el supuesto de que estas palabras se guardan en el léxico mental como totalidades y que el significado adjudicado no es resultado del procesamiento morfológico de sus partes.

A las mismas consideraciones autorizan los casos de las palabras con menor efectividad: *conferir, inferir* y *proferir*. En primer lugar, su reconocimiento se dificulta por la menor frecuencia de uso, lo que permite suponer que los estudiantes no las cuentan entre los términos más conocidos de su competencia léxica, tanto emisora como receptora. En segundo lugar, la imposibilidad de un procesamiento morfológico a partir de sus componentes no les permite identificar sus significados - respectivamente 'conceder', 'sacar conclusiones' y 'articular sonidos' -, aunque estos aparezcan listados en la columna correspondiente. Solo cuando está almacenada en el lexicón en forma plena junto con su significado

¹⁴ Estos datos están tomados de Giammatteo, Albano y Ghio (2002).

específico, puede una palabra ser efectivamente reconocida. De allí que las interferencias fónicas y/o semánticas se manifiesten en estos casos, produciendo entrecruzamientos diversos entre los significados de las palabras acerca de las cuales los estudiantes no tienen un conocimiento preciso, lo que no ocurre cuando los lexemas son muy conocidos. Así, aunque podrían vincularse por su similitud fónica, no se produce ninguna confusión entre *preferir* y *proferir*, ya que la primera es ampliamente reconocida, pero, en cambio, se asigna el significado de *interferir* a la menos conocida *inferir*, y también se producen interferencias entre *conferir/proferir*.

- En la identificación de acepciones:

Ilustraremos este punto con dos ejercicios tomados de la prueba de Polimodal [Enc. IV]. En el ya mencionado ejercicio (B), en el que se solicitaba proponer un sinónimo para palabras en contexto, para el caso de “evaluación”, casi un 50% de los estudiantes propuso “prueba”, aunque el contexto en que se encontraba la palabra: “[...] *hace una interpretación y evaluación de hechos ya conocidos, de acuerdo a la orientación ideológica del periódico [...]*”, claramente apuntaba al significado más general de ‘estimación’ (v. texto completo en el Apéndice).

En casos como éste, según ya hemos sugerido en un trabajo anterior (Giammatteo, Albano y Trombetta: 2003), el fallido se produce porque, al hacer una lectura lineal, el alumno interpreta la palabra aisladamente y recurre al significado que ha internalizado como más habitual, en lugar de extraerlo del sentido total del texto.

El último ejercicio (D) de esta misma encuesta, era de producción y contenía un fragmento textual que presentaba una dificultad mayor, ya que se trataba de un texto literario de marcado carácter metafórico. La consigna propuesta fue:

Explicá brevemente el siguiente fragmento de El reino de este mundo (1949), de Alejo Carpentier, y justificá el comentario:

“[...] Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. [...]”

La expectativa era producir una instancia de reflexión sobre el contenido (“*explicá*”) y sobre la actividad realizada (“*justificá*”)¹⁵. Como en los casos

¹⁵ En Giammatteo y Basualdo (2003) se tipificaron las respuestas de los estudiantes según el grado de comprensión lectora puesto en evidencia en los textos producidos por los estudiantes de los distintos colegios estudiados.

anteriores, los alumnos respondieron interpretando en función del sentido más concreto y también el más usual. Así, como muestran los ejemplos del corpus transcritos (1)-(2), las interpretaciones se orientaron a considerar "herencia", casi exclusivamente en relación con 'legar dinero o bienes materiales', sin advertir el sentido metafórico del texto:

1. "Habla sobre un hombre, el cual está y se siente viejo, cansado de tanto trabajar. Pero a raíz de ese trabajo, juntó dinero para dejarle a sus posteriores una gran herencia" (N8)¹⁶

2. "Ti Noel era un hombre viejo, el cual había trabajado toda su vida, pero ahora ya estaba cansado y no podía seguir asiendolo. A pesar de que tenía una herencia nunca la había gastado y llegó a viejo miserablemente" (SM 2-23).

- *En vinculación con el área disciplinar:*

En cuanto al nivel conceptual, los estudiantes muchas veces no tienen en cuenta el marco disciplinar necesario para interpretar determinadas piezas léxicas. De este modo, consideran las palabras aisladas sin insertarlas en una red cognitiva más amplia que les permita establecer su verdadera dimensión textual en función de la disciplina.

En este punto utilizaremos para ejemplificar la prueba sobre léxico específico de Ciencias Económicas [Enc. III]¹⁷, en la cual el ejercicio (D) presentaba un fragmento textual extraído de un artículo especializado en temas de economía y política económica en el que había varias palabras subrayadas. Debajo del texto aparecían dos listas: la primera contenía las palabras que habían sido subrayadas en el texto y la otra incluía, para cada término de la primera, los distintos sinónimos correspondientes a las diferentes acepciones que cada una registra en el DRAE. Se solicitaba a los alumnos aparear cada palabra con el sinónimo apropiado (v. Apéndice). Uno de los lexemas que mostró un índice menor a la media de aciertos de la encuesta fue "depresión", que, apareciendo en el contexto: "[...] la crisis de 1929 y la gran depresión económica que le sucedió [...]", tuvo como sinónimo predominante "tristeza", lo que pone en evidencia que los alumnos no tuvieron en cuenta el contexto, que apuntaba al significado más técnico de la palabra como 'desactivación'.

En esa misma prueba, algo semejante al caso anterior se observó con el lexema "seno", que aparecía en el siguiente segmento textual: "[...] los marcados desajustes experimentados en el seno de las economías nacionales [...]". En este

¹⁶ Los ejemplos transcritos respetan la ortografía y puntuación de los textos originales de los estudiantes. Las letras y/o números al final de cada ejemplo remiten a la codificación interna del corpus.

¹⁷ El análisis completo de esta encuesta se encuentra en Albano, Ghio, Stern y Hall: 1999-2000 y 2002.

caso, entre los varios sinónimos propuestos —“regazo”, “interior”, “conca-
vidad”, etc.—, los alumnos mayoritariamente se inclinaron por la forma “regazo”,
que es el sinónimo apropiado en el uso general del término, pero que no respondía
al uso contextual específico de la palabra, que para ese caso era “interior”.

3.4. DESATENCIÓN POR EL CONTEXTO

La desconsideración respecto del contexto va más allá de la desvinculación del
item con el área disciplinar, que hemos ejemplificado en el apartado anterior. Al
respecto, en líneas generales se advierte que los estudiantes no están entrenados
para extraer la información que el contexto podría brindarles y, en consecuencia,
no hacen inferencias para descubrir el significado de las palabras que no conocen
o que adquieren valores determinados en contextos especializados. Este proble-
ma se puede ilustrar con el ya mencionado ejercicio (C) de la encuesta aplicada
en la universidad [Enc I] (v. Apéndice), en el que se pedía completar cada espacio
en blanco con una palabra que podía derivarse del contexto mediante *pistas*
morfosemánticas. En las respuestas, los estudiantes mayoritariamente se inclina-
ron por responder con lexemas ya conocidos antes que a realizar una inferencia
contextual, con la consiguiente dificultad de que los que no podían recuperar en
su léxico mental el término, se veían obligados a dejar el espacio en blanco. Así,
en la versión de esta prueba para Económicas, donde se pedía completar el
enunciado: “*La reducción del precio de una cosa debido al uso o al paso del
tiempo se conoce como*”, sobre la respuesta derivable del contexto,
“*depreciación*”, predominó la forma aprendida “*amortización*”. De modo seme-
jante, en el cuestionario para Letras de esta misma encuesta, en el enunciado “*Se
denominan aquellos pronombres que no definen al objeto al que se
refieren*”, sólo una minoría produjo la inferencia correcta *indefinidos*, mientras
que el resto omitió la respuesta, posiblemente por la dificultad en conseguir algún
equivalente conceptualmente aceptable.

En algunas respuestas se observan inferencias parciales que no alcanzan
a dar con el término exacto requerido por el contexto textual y disciplinar. En estos
casos, la respuesta fallida se relaciona sólo con parte del enunciado del que debía
derivarse. En la encuesta de Letras, p. ej., en lugar de completar “*bimembre*”, para
el enunciado “*La oración que tiene dos partes se llama.....*”, la inferencia
parcial, que produce formas como “*binaria*”, “*binomio*” o “*bipartita*”, se refleja
solo en el uso del prefijo. En la de Económicas, para el enunciado “*La reducción
del precio de una cosa debido al uso o al paso del tiempo se conoce como.....*”,
en vez de la forma correcta “*depreciación*”, aparecen lexemas más coloquiales
como “*oferta*” o “*rebaja*”, que sólo toman en cuenta la primera parte del
enunciado (‘*la reducción del precio de una cosa*’) y dejan de lado la parte final,
que explicita la causa (‘*debido al uso o al paso del tiempo*’).

3.5. INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS SUBJETIVOS O RELATIVOS AL CONTEXTO INMEDIATO

Esta tendencia se pone más en evidencia en los ejercicios donde los estudiantes tienen que explicar las palabras de un texto dado y demostrar su comprensión. En estos casos, como muestran algunas explicaciones producidas para el ejercicio (D) de la encuesta de Polimodal [Enc. IV] (v. Apéndice), muchas veces la imposibilidad de entender el texto lleva al alumno a dar interpretaciones teñidas de subjetividad (3-4) o que recurren al contexto cotidiano, por lo que pueden aparecer términos como, p.ej., "jubilado" (5), que no tienen nada que ver con lo que el texto plantea.

1. "Este fragmento habla de la vida. Desde el comienzo hasta el fin. Porque así lo entendí. Porque cada uno ve las cosas a su manera. Yo soy feliz con mi asqueroso cuerpo" (E9-10).
2. "Un hombre en la ruina por haber gastado su herencia, golpeado por las circunstancias de la vida. Pienso que puede tratarse de un hombre de esta época el cual sufre por los golpes y caídas que ofrece la vida y el mundo" (N6).
3. "Se trata de un hombre viejo del mundo de hoy (un jubilado), que ha sufrido mucho a lo largo de su vida. Cuando dice que ha gastado su herencia, se refiere a la vida que le han dado sus padres, y cuando dice que deja la misma herencia, se refiere a sus nietos" (CNBA 2/4-17).

Casos semejantes también se plantean en el ejercicio (G) de la encuesta de competencia morfológica aplicada en institutos terciarios [Enc. V], en el que los alumnos tenían que explicar el significado y valor contextual de dos palabras: *uniformización* y *democratizar*, contenidas en el siguiente fragmento (v. Apéndice):

El mercado hace cultura

Los nuevos amos del mundo pretenden transformar la cultura en una mercancía como las demás, es decir, aplicarle las mismas reglas que a cualquier otro producto, suprimiendo los tradicionales sistemas de protección. De este modo, el mercado llevaría a una extraordinaria uniformización cultural que sólo es expresión fiel de las preferencias promedio del gran público. Al contrario, una producción cultural no comercial y de élite simplemente preconiza la preservación de un mundo que solo es un lugar de exclusión social y de privilegios. Por lo tanto, si bien la ley de la oferta y la demanda no es perfecta, registra los gustos del público y tiende a democratizar la cultura.

Así, algunos alumnos produjeron respuestas donde aparecían palabras que remitían a conceptos no pertinentes no incluidos en el texto (7)-(8), y

apreciaciones subjetivas no requeridas por la explicación (9) (señalados en **negrita** en los ejemplos).

7. *uniformización: quiere decir que quieren que se hable en su mayoría un solo idioma, el que habla la mayoría de la gente. ej.: inglés.*
Democratizar :se refiere a que la gente puede decidir qué idioma hablar o a qué cultura pertenecer [4].
8. *En que en realidad la información real de un sistema de gobierno o educativo es para unos pocos no todos tienen el mismo derecho que los demás a mi entender son los que pueden informarse comprar un diario ò estudiar clase media alta cosa que la clase media baja no, y no todo... el sistema de información [17].*
Ahora, democratizar pienso que tiene que ser general para todos tanto pobres como ricos.
9. *Porque las personas pueden expresar lo que sienten y me he basado a lo que uno puede decir lo que está hablando [19].*

3.6. ESCASA O NULA REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA

Esta habilidad fue específicamente testada en dos ejercicios de la prueba de competencia morfológica [Enc. VI]. El ejercicio (E) proporcionaba a los encuestados una lista de palabras inexistentes en español -lo que se aclaraba en la consigna- y les pedía que justificaran si esas palabras podían llegar a ser aceptables o no en un futuro. Asimismo, se pedía que, en caso afirmativo, dieran un significado posible para cada una de las formas que consideraran aceptables. Las palabras sobre las cuales los alumnos debían pronunciarse eran : **lapicería*, **vrniko*, **infravivir*, **puertamente*, **infeo*, **vejestitud*.

Aquí nuevamente, como se analiza en Basualdo y Gubitosi (2002) y Gubitosi (2003), las dos palabras cuya aceptabilidad les resulta más fácil de explicar a los estudiantes son **lapicería*, para la que mayoritariamente proporcionan el significado de 'lugar donde se venden lapiceras' e **infravivir*, que interpretan como 'vivir por debajo de las condiciones aceptables'. No obstante, respecto de esta última resultan frecuentes las alusiones a la realidad social del país. Respecto de **infeo* y **vejestitud*, la mayoría se pronuncia en contra de su aceptabilidad, pero basa sus afirmaciones en razones tales como "No me gusta" [457]; "Suenan mal". [466] **Vrniko* es mayoritariamente rechazada por razones fonológicas, con respuestas del tipo de "Porque no se puede pronunciar bien" [508] y pocos llegan a respuestas técnicamente correctas como "La sucesión de consonantes *vrn* no corresponde al español" [475]. Por último, en cuanto a **puertamente*, muy pocos pueden explicar la incompatibilidad entre la clase de palabra y el sufijo.

El otro ejemplo para este problema pertenece a la prueba de competencia morfológica tal como se aplicó a un grupo de estudiantes de Magisterio. Para estos alumnos, al ejercicio cuyo texto-fuente hemos transcrito en § 3.5. supr., en el cual, se pedía la explicación de "*uniformización*" y "*democratizar*", se agregaba una pregunta adicional, ya que también se les pedía dar una explicación de los procedimientos seguidos para elaborar sus respuestas (v. Apéndice). En términos generales puede afirmarse que los encuestados, futuros docentes, no se mostraron conscientes de las estrategias que empleaban y parecían no advertir con precisión sus propios procesos cognoscitivos. Así, por un lado, surgieron respuestas, como las presentadas en (7)-(9) supr., que no tenían en cuenta el texto con el que debían operar y en las que los alumnos evidenciaban un proceso de comprensión inferencial predominantemente basado en el contexto extratextual y en sus esquemas previos de conocimiento de mundo. Por otro, aunque muchos aseguraban haber procedido recurriendo al significado total del texto o a los segmentos inmediatos a los términos que debían ser explicados, el cotejo de sus respuestas con las explicaciones producidas mostró que casi un 50% manifestaba lo que creían haber realizado antes que lo efectivamente habían hecho. Así, a modo de ejemplo, en el caso siguiente (10), pese al procedimiento que el estudiante explica en la primera parte, las definiciones que propone no concuerdan con el sentido de los términos que implica el texto:

10. Primero leí la totalidad del texto, luego releí el párrafo donde se encuentra la palabra subrayada y, finalmente, interpreté de acuerdo a mi criterio. Porque me pareció la manera más práctica para entender mejor la palabra subrayada.

uniformización: Seleccionar de la cultura lo que más se: preferido por las personas. Es decir, formar una cultura unificada, igual para todos.

democratizar: Poder elegir. [10]

4. EVALUACIÓN DE LOS ASPECTOS ESTUDIADOS

El panorama planteado resulta por sí mismo suficientemente descriptivo de la situación que predomina en los dos ciclos de la enseñanza específicamente relevados en este trabajo – Polimodal y nivel superior -. No obstante, nos interesa poner de relieve aquí algunas consideraciones generales extraídas de los aspectos más salientes de la investigación realizada, las cuales, según creemos, podrían ser útiles a la hora de realizar planificaciones didácticas o elaborar materiales de capacitación en lo que a léxico se refiere:

- La "*resistencia del significado*" a ser modificado, extendido o especificado. El comportamiento que muestran los estudiantes, y que se evidencia sobre todo

en las respuestas en las que, aunque no respondan al contexto, eligen, p.ej., "tristeza" como sinónimo de "depresión" o "prueba" para "evaluación", refleja el dicho popular según el cual "la primera impresión es la que cuenta". Formulada de manera más técnica, esta hipótesis sostiene que las entradas del léxico mental responden a prototipos conceptuales muy firmes, los cuales, una vez establecidos, resultarían resistentes al cambio (Giammatteo, Albano y Trombetta 2003). En esta perspectiva, la incorporación de nuevas acepciones para los lexemas supone vencer la "resistencia" que opone el significado ya establecido para acomodar el nuevo en el lugar correspondiente a la palabra en el léxico mental.

- *La existencia de redes semánticas entre los lexemas.* Uno de los aspectos más interesantes de las respuestas fallidas analizadas es que ponen en evidencia las asociaciones con que las palabras son almacenadas en el léxico mental. Según hemos corroborado, estas constituyen redes que se organizan en función de campos semánticos y relaciones de sentido entre los lexemas. Si bien en nuestro corpus, estas asociaciones han sido fuente de desvíos (cf. §3.2), su implicación para la didáctica del léxico es que estas relaciones pueden ser aprovechadas para la incorporación de nuevos términos en un doble sentido:

- desde la perspectiva léxica, no resulta conveniente que las nuevas piezas léxicas ingresen en forma aislada; la mejor manera de incorporar los ítems es tomar conciencia de las relaciones de equivalencia, oposición, inclusión y jerárquicas que contraen con otros ya existentes en el lexicón mental.
- desde la perspectiva disciplinar, los términos de las diferentes especialidades no pueden ser incorporados mediante listas, sino que, por el contrario, resulta indispensable establecer redes conceptuales que faciliten su fijación y hagan posible su reconocimiento y utilización en las combinaciones y contextos adecuados. Al respecto, Drum y Konopak (1987: 78) sostienen que

[...] los estudiantes pueden tener dificultades en la comprensión de nuevas áreas temáticas debido a ausencias en el vocabulario necesario para apoyar esa comprensión. Posiblemente no se encuentre clarificado el marco conceptual subyacente, lo que convierte a cualquier vocabulario aprendido en unidades aisladas y no en una red nodal apoyada sobre una estructura. (Sin énfasis en el original.)

- *La pertinencia del contexto para la interpretación de los ítems léxicos.* La palabra aislada y considerada en sí misma es solo una abstracción que resulta del análisis del lingüista. La realidad de la palabra es su uso en los textos, lugar desde donde genera complejos procesos de comprensión, los cuales, en gran medida, dependen del conocimiento del mundo. Cuanto menos familiares y más alejados sean los conceptos que las palabras transmiten, mayor trabajo exigirá su interpretación. Para considerar integralmente la palabra, Dunbar (1991) propone tener en

cuenta tanto la interacción contextual como la combinación y la dependencia entre los elementos. Para el citado autor (op.cit: 21), el conocimiento del mundo opera sobre las entradas léxicas de los lexemas para relacionarlos unos con otros entre sí y con el contexto. Por lo tanto, “[...] el significado de una palabra no es un conjunto fijo de propiedades que se activa como un todo cada vez que la respectiva palabra es activada”, sino que lo que se pone en uso depende del contexto. Asimismo, para Marslen-Wilson (1986; cit. en Dunbar 1991: 25), muchas veces nuestra interpretación de un lexema sirve para reconocer otros vecinos, de modo que «el contexto provee un marco interpretativo estructurado contra el cual los sentidos asociados con diferentes formas de palabras léxicas pueden ser evaluados». En consecuencia, estos prestigiosos autores, así como los resultados de nuestras propias investigaciones nos autorizan a sostener que la consideración del contexto no puede ser aleatoria y que muy tempranamente los estudiantes deben ser entrenados en una lectura *interactiva*, que les permita operar con el texto. Esta capacidad implica que, además de seguir la exposición, deben ser capaces de poder extraer y relacionar la información de los diferentes niveles textuales y ser capaces de cruzar los datos allí presentes con los conocimientos enciclopédicos previos.

- *La necesidad de desarrollar estrategias cognitivas y metacognitivas.* Lo expuesto en el punto anterior nos lleva al aspecto central de nuestra propuesta: el aprendizaje léxico es una habilidad compleja cuyo desarrollo no debe centrarse en palabras particulares, sino en la incorporación de *estrategias*. Según van Dijk (1985:59)

[...] las estrategias proveen medios fáciles, rápidos y flexibles para manejar vastas y complejas cantidades de datos textuales y comunicativos. No están sujetas a niveles o unidades específicas, pero son capaces de procesar varias clases de datos a la vez, produciendo hipótesis provisionales de interpretación.

En relación con el funcionamiento de las estrategias, Peronard (1998) sostiene que la comprensión es un proceso de interacción entre la información que se recoge de los datos formales presentes en el texto y la que el sujeto tiene almacenada en el cerebro, con la finalidad de construir una interpretación coherente de lo percibido. En consecuencia, en el terreno textual, las estrategias deben abarcar desde los niveles microtextuales inferiores: la comprensión de las palabras y sus conexiones sintagmáticas locales, a niveles macroestructurales que incluyen el contexto global, pero no pueden detenerse allí, sino que deben avanzar hacia la incorporación de los conocimientos previos.

En Giammatteo, Albano, Trombetta y Ghio (2001), hemos desarrollado una propuesta de estrategias múltiples que dan cuenta de cómo interactúan en el funcionamiento léxico, por un lado, los aspectos extralingüísticos o situacionales (pragmáticos y discursivos) y, por el otro, los aspectos intralingüísticos entre los

que destacamos los conceptuales (semánticos) y los gramaticales (morfológicos y sintácticos).

La propuesta presentada, si bien tiene una amplia base empírica de sustentación, asienta su planteo básico tanto en la estructura lingüística como en las posibilidades comunicativas que los elementos del sistema permiten, pero va más allá al establecer una base cognitiva que da cuenta, a través de las estrategias postuladas, de cómo se interrelacionan y proyectan en el texto los aspectos considerados. Se plantea, entonces, como plurifuncional y abarcadora para incentivar el desarrollo y uso eficaz del léxico en los niveles superiores de la enseñanza. (Op.cit.: 62)

No obstante, en relación con individuos adultos y frente a la necesidad de superar carencias como las expuestas, creemos indispensable no solo apelar a los aspectos estratégicos cognitivos, sino también instruirlos para que puedan ejercer una práctica reflexiva que les permita ejercitar el "monitoreo" de sus actividades. En este sentido es importante destacar que, si bien el 'monitoreo activo' de los procesos mentales puede darse espontáneamente, también puede estimularse a través de una incentivación consciente orientada a desautomatizar su organización y desarrollo, que es a lo que apunta nuestra propuesta. Por otra parte, coincidimos con Peronard (1998), para quien no solo es pertinente el nivel de conciencia que los sujetos tienen acerca del control de sus propios procesos cognitivos, sino también su capacidad de verbalizarlos. Según creemos, entonces, la adquisición de esta conducta "metacognitiva", que les permita explicar y/o justificar las tareas que ejecutan, sin duda rebasará el ámbito específico de la competencia léxica y beneficiará la capacidad comunicativa general de los estudiantes.

5. A MODO DE CIERRE Y CONCLUSIÓN

Los aspectos considerados llevan a una conclusión general: para que la enseñanza sea efectiva debe ser un proceso consciente en el cual el estudiante asuma un rol activo que le permita controlar su praxis.

En el caso del vocabulario, si bien durante toda la escolarización se necesita ir ampliándolo, en los estudios superiores este proceso se acelera y enfrenta al estudiante con una doble necesidad: a) incorporar nuevos términos especializados y b) adquirir nuevos significados para términos ya conocidos, que muchas veces pertenecen a un doble registro: general y técnico. En función del tipo de dificultades que hemos detectado, es evidente que este desarrollo se verá empobrecido si se realiza sobre bases endebles y sin haber internalizado las estructuras de pensamiento correspondientes. Es decir, la actividad reflexiva o el sentido crítico difícilmente surgirán por sí solos o como simple consecuencia de procesos superiores o complejos, sino que se asientan en niveles aparentemente

más elementales o básicos, como es el léxico. Por esto su desarrollo debe ser incentivado y puesto en relación con el resto de las habilidades lingüísticas, comunicativas y de pensamiento.

En función del panorama aquí planteado, solo la activación de mecanismos cognitivos y metacognitivos conscientes hará posible la internalización de mecanismos que permitan superar la *resistencia* del significado conocido tanto a una ampliación como a una reducción o variación. Se propone así conducir a los estudiantes a un proceso de "extrañamiento o desautomatización" que les permita identificar las diferencias pertinentes a distintos contextos y áreas disciplinares. Pero para que estos procedimientos sean eficaces deben su acceso debe ser inmediato, por eso la educación sistemática, a lo largo de todos sus ciclos, tiene que encargarse de ir familiarizando a los estudiantes con procedimientos inferenciales, de distinto grado de complejidad y niveles de abstracción creciente, que les permitan el reconocimiento de *pistas* o señales contextuales. De este modo podrán ir adquiriendo la habilidad o destreza que necesitan para operar con las palabras. Así, frente a las que no conocen, tendrán, primero, que apelar al contexto escrito, pero también al extralingüístico y deberán, entonces, intersectar los conocimientos de ambos dominios, enfrentando la polisemia, por un lado, y su reducción o limitación, por el otro. Deberán recurrir, en primer término, el significado de la palabra que cada uno tiene internalizado, si es que conocen alguno, y si no, tendrán que apelar a los datos contextuales. En este sentido no hay un contexto único sino que deben considerarse varios: a) el interno o la morfología de la palabra; b) el externo, en cuanto a las conexiones que la palabra establece sintáctica y semánticamente con otras; c) el que proporciona el significado global o tema del texto; d) el extratextual, es decir su conocimiento de mundo.

Esta orientación no excluye ni descarta el método *mnen* único ni la consulta a fuentes autorizadas, como, por ejemplo, el diccionario. De acuerdo con lo expuesto, ninguna estrategia representa por sí sola la solución para facilitar el aprendizaje del vocabulario, ya que cada una pone en funcionamiento diferentes procesos cognitivos que interactúan entre sí. En nuestras investigaciones, por ejemplo, quedó manifiesto que los alumnos con mejor desempeño léxico superior producían textos con mayor conciencia de la situación retórica, manejo más preciso y conceptual del vocabulario, empleo pertinente de metalenguaje, y revelaban una adecuada comprensión lectora y mayor sentido crítico. Nuestra propuesta apunta a la integración conciente y sistemática del entrenamiento léxico con otras habilidades cognitivas con las que interactúa, de modo que constituya un fundamento sólido para incorporar nuevos conocimientos.

Según creemos, resulta evidente que un entrenamiento temprano, sostenido y orientado por una práctica y un proyecto educativo coherentes, es el que resulta más efectivo. Sabemos, sin embargo, que la realidad educativa suele estar

alejada de estos parámetros ideales; no obstante, consideramos que, aún aplicando estos criterios en niveles más tardíos, es decir en el acceso al nivel superior, el trabajo sobre la competencia léxica puede igualmente colaborar eficazmente en la adquisición de conocimientos y redundar en un mejoramiento del aprendizaje.

MABEL GIANMATTEO

HILDA ALBANO

MARÍA BASUALDO

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ALBANO, H., A. GHIO, M. STERN Y B. HALL. 1999-2000. "Algunas dificultades léxicas en alumnos universitarios ingresantes". *Anuario de Lingüística Hispánica XV-XVI* (en prensa).
- ALBANO, H., A. GHIO, M. STERN Y B. HALL. 2002. "Conocimiento del léxico general y del específico de alumnos ingresantes en la Facultad de Ciencias Económicas (U.N.L.Z.)". *Moenia* 9 (en prensa).
- BASUALDO, M., 2000. "Evaluación de resultados de una encuesta sobre competencia léxica en potenciales ingresantes a la Universidad". En *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística*, Mar del Plata, formato CD-rom.
- BASUALDO, M. Y P. GUBITOSI. 2002. «Influencia de la competencia léxica y morfológica en los procesos de microargumentación. Observaciones a partir de una encuesta aplicada en el nivel polimodal». En *Actas del Congreso Internacional "La Argumentación"*, Buenos Aires, formato CD-rom.
- CHOMSKY, N., 1965. *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, The MIT Press.
- CÔTE, A. Y A. PAQUOT, 1997. "Quels mots les étudiants doivent-ils connaître à leur entrée à l'université?". En Auger J. et Y. Rose (éds.), *Explorations du lexique*, Quebec, CIRAL; 107-19.
- DUK, T. VAN. 1985. "Strategic discours comprehension". En T. Balmer (Ed.), *Linguistics dynamics: discourse, procedures and evolution*, Berlin, De Gruyter, 29-84.
- DRUM Y DONOPAK, 1987. "Learning word meaning from context". Cap. 5 de Mc Keown, N. y M. Curtis (eds.), *The nature of vocabulary acquisition*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- DUNBAR, G., 1991. *The cognitive lexicon*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- GIANMATTEO, M., H. ALBANO Y A. GHIO. 2002. "Competencia morfológica y metacognición en explicaciones producidas por estudiantes de nivel terciario". *Lenguas Modernas*, vol. 28-29 (en prensa).
- GIANMATTEO, M., H. ALBANO Y A. TROMBETTA. 1999-2000. "Léxico mental e inferencia morfo-semántica". *Lenguas Modernas*, vol. 26-27, 245-267.

- GIAMMATTEO, M., H. ALBANO Y A. TROMBETTA. 2003. "La inflexible flexibilidad de las palabras". En Pérez M. e I. Doval Reina (eds), *Adquisición, enseñanza y contraste de lenguas, traducción y bilingüismo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo. 109-116.
- GIAMMATTEO, M., H. ALBANO, A. TROMBETTA Y A. GHIO, 2001. "Una propuesta de estrategias múltiples para el aprendizaje léxico". *Revista Española Actual*. vol. 76. 61-69.
- GIAMMATTEO, M. Y M. BASUALDO. 2002. "Desempeño léxico y producción escrita en la escuela media. Análisis comparativo". *Cultura y Educación* 15 (1), 29-45.
- GUBITOSI, P., 2003. "La competencia morfológica en los procesos de microargumentación. Análisis de producciones de estudiantes de nivel medio". *Interlingüística 14*. Universidad de León: 527-539.
- JACKENDOFF, R., 1990. *Semantic structures*. Cambridge, MIT Press.
- KOVACCL O., 1996. *Fuentes para la transformación curricular: Lengüa*, Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.
- LESCANO, M., 2004. "Desarrollo de la competencia léxica en el tercer ciclo de la E.G.B". *Filología XXXIII*. 2000-2001.
- LURIA, A., 1984. *Conciencia y Lenguaje*. Madrid, Visor.
- PERONARD, M., 1998. "Experiencia y conocimiento metacognitivos". Cap. XVIII en Peronard Thierry, M., L. Gómez Macker, G. Parodi Sweis; P. Núñez Lagos (eds.), 265-278.
- PIAGET, J., 1983. *Seis estudios de psicología*, Barcelona. Ariel.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1992. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VARELA, S., 1993. "Líneas de investigación en la teoría morfológica". En: Varela S. (ed.), *La formación de palabras*. Madrid, Taurus. 13-29.
- VYGOTSKY, L., 1992. *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires, La Pléyade.

APÉNDICE

[ENCUESTA I (LETRAS Y ECONÓMICAS)]

[Ejercicio A]

UNÍ CON FLECHAS CADA PALABRA DE LA PRIMERA COLUMNA CON LA DEFINICIÓN QUE LE CORRESPONDE EN LA SEGUNDA COLUMNA

PALABRAS	DEFINICIONES
1) <i>Caracterizar</i>	• Exponer tan solo lo esencial de...
2) <i>Comentar</i>	• Estimar, apreciar.
3) <i>Evaluar</i>	• Emitir opiniones acerca de...
4) <i>Fundamentar</i>	• Determinar las propiedades particulares de...
5) <i>Resumir</i>	• Exponer la razón principal o motivo de...

[Ejercicio C]

LETRAS

COMPLETÁ CADA ESPACIO EN BLANCO CON UNA SOLA PALABRA

- 1) La oración que tiene dos miembros se denomina _____.
- 2) El proceso opuesto a la composición se llama _____.
- 3) Llámense _____ a las palabras que se escriben igual, pero cuyo significado es diferente.
- 4) Se denominan _____ aquellos pronombres que no definen al objeto al que se refieren.
- 5) Las palabras que un personaje teatral pronuncia cuando está solo en escena constituyen un _____.

ECONÓMICAS

COMPLETÁ CADA ESPACIO EN BLANCO CON UNA SOLA PALABRA

- 1) El proceso opuesto a la inflación es la _____.
- 2) Bajar el valor de la moneda de un país es _____.
- 3) Cuando una sola empresa controla el mercado y fija los precios, constituye un _____.

- 4) La reducción del precio de una cosa debido al uso o al paso del tiempo se conoce como _____.
- 5) Cuando un mercado se da sus propias reglas de funcionamiento, se dice que está _____.

[ENCUESTA III (ECONÓMICAS)]

[Ejercicio D]

Entre las palabras de la columna de la derecha se encuentran sinónimos que pueden sustituir los términos subrayados en el texto, y que aparecen en la columna de la izquierda. Escribí al lado de cada término de la izquierda el número de la palabra que puede actuar como sinónimo:

Los cambios en la realidad económica, social y política que tuvieron lugar con el transcurrir del presente siglo se manifestaron en diversos hechos de profunda y notoria significación. Entre ellos pueden tenerse en cuenta: la Primera Guerra Mundial; los marcados desajustes experimentados en el seno de las economías nacionales, durante la década del '20; la crisis de 1929 y la gran depresión económica que le sucedió; las implicancias del nuevo rol desempeñado por los EE.UU. y el Reino Unido en la economía y las finanzas internacionales de entreguerras; la Revolución Rusa de 1917; la instauración de los regímenes totalitarios en Alemania, Italia y España; la Segunda Guerra Mundial, etc. (Adapt. de: Villadeamigo, J. (1997), "Los hechos e ideas económicas y sociales, y el rol del Estado en la economía". En Ferrucci, R. (coord.), *Lectura de macroeconomía y política económica*, Buenos Aires.

.... transcurrir	Concavidad
	Consecuencias
	Contradicciones
.... significación	Curso
	Desactivación
.... seno	Establecimiento
	Heredar
.... depresión	Importancia
	Incompatibilidades
.... sucedió	<i>Interior</i>
	Ocurrió
.... implicancias	regazo
	restauración

... instauración

siguió
sentido
tristeza

[ENCUESTA IV (POLIMODAL)]

[Ejercicio A]

Uni con una línea cada palabra de la columna de la izquierda con su correspondiente definición.

Refutar	Definir una cosa dando una idea general de sus partes o propiedades.
Describir	Impugnar o rebatir algo con razones.
Caracterizar	Valerse de la razón para juzgar una cosa.
Parafrasear	Determinar los atributos peculiares de una persona o cosa de modo que claramente se distinga de las demás.
Razonar	Reproducir un texto con otras palabras.

[Ejercicio B]

Explicá brevemente o da un sinónimo de los términos y expresiones subrayados en el siguiente texto:

Artículo editorial: artículo periodístico, llamado también *artículo de fondo*. Se caracteriza porque no comunica noticias ni relata acontecimientos públicos, sino que comenta y argumenta acerca de un tema de actualidad. Hace una interpretación y evaluación de hechos ya conocidos, de acuerdo a la orientación ideológica del periódico.

[Ejercicio D]

Explicá el siguiente fragmento de *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, y justificá el comentario:

"[...] Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida.[...]"

[ENCUESTA VI (TERCIARIO)]

[Ejercicio C]

En la siguiente tabla:

- a) armá agregando la terminación *-ferir* tantas palabras como sea posible
 b) colocá en los recuadros la letra correspondiente al significado de la palabra formada. (Alguna puede tener más de uno.)

1. Pre_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	a. Elegir sobre otro
2. Ante_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	b. Ser distinto
3. Con_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	c. Articular sonidos
4. In_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	d. Sacar conclusiones
5. Di_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	e. Obstaculizar
6. Dis_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	f. Conceder
7. Inter_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	g. Pasar de un lugar a otro
8. Pro_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	h. Retrasar
9. Trans_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
10. Sobre_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

[Ejercicio E]

¿Cuáles de las palabras de la lista de abajo te parece que podrían ser aceptables en español? Justificá tu respuesta afirmativa o negativa. (De las que te parecieron aceptables podés dar el significado que les correspondería).

	Aceptable	(Sí/No)	Porque
1.	lapicería	_____	_____
2.	vrniko	_____	_____

3. infravivir _____
4. puertamente _____
5. infeo _____
6. vejestitud _____

[Ejercicio G]

1. Explicá de acuerdo con el texto el significado de las palabras subrayadas.

El mercado hace cultura

Los nuevos amos del mundo pretenden transformar la cultura en una mercancía como las demás, es decir, aplicarle las mismas reglas que a cualquier otro producto, suprimiendo los tradicionales sistemas de protección. De este modo, el mercado llevaría a una extraordinaria uniformización cultural que sólo es expresión fiel de las preferencias promedio del gran público. Al contrario, una producción cultural no comercial y de élite simplemente preconiza la preservación de un mundo que solo es un lugar de exclusión social y de privilegios. Por lo tanto, si bien la ley de la oferta y la demanda no es perfecta, registra los gustos del público y tiende a democratizar la cultura.

uniformización:.....

democratizar:.....

PREGUNTA ADICIONAL PARA ESTUDIANTES DE MAGISTERIO

2. ¿En qué te has basado o qué procedimientos has seguido para explicar el significado de las palabras subrayadas en el texto anterior y por qué?

DESARROLLO DE LA COMPETENCIA LÉXICA EN EL TERCER CICLO DE LA E.G.B.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es presentar, dentro del marco de la Lingüística aplicada al área de enseñanza de Lengua materna, materiales pedagógicos que abordan el aprendizaje del léxico desde una perspectiva semántico-cognitivo discursiva.

La propuesta didáctica presentada es parte de la tesis de investigación que realicé sobre “Desarrollo de la competencia léxica en el último ciclo de la E.G.B.” (8° y 9° años), en la Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, dirigida por E. Arnoux y co-dirigida por M. Giammatteo.

Palabras clave: Competencia léxica; Aprendizaje en EGB (8° y 9° años); Recursos pedagógicos; Perspectiva semántico-cognitivo discursiva; Investigación empírica.

ABSTRACT

Within the framework of linguistics, applied to the area of mother tongue, the objective of this work is introducing pedagogical resources that allow lexical learning from a discursive and semantic-cognitive view.

The didactical proposal presented here is a part of my research thesis about “Lexical Competence Development in the last cycle of the Basic General Education (8th and 9th years)”, for the Master in Language and Literature Teaching of the Humanity and Arts Faculty of the Rosario National University (Argentina), under the direction of E. Arnoux and co-directed by M. Giammatteo.

Key words: Lexical competence; Learning in Basic General Education (8th and 9th years); Pedagogical resources; Discursive and semantic-cognitive view; Empirical research.

1. INTRODUCCIÓN

El planteo general de esta investigación¹ apunta al desarrollo de la competencia léxica, entendida no solo como el conocimiento de la estructura y funcionamiento del sistema léxico de la lengua, sino también en relación con su utilización para la comprensión y/o creación de textos pertinentes para diferentes contextos de uso.

En este trabajo, se ha intentado dar cuenta del desarrollo del léxico del alumno de EGB no en su etapa de adquisición, sino en la entrada de la adolescencia. Ha interesado, primero, conocer las dificultades que enfrentan los alumnos respecto del uso del léxico y luego, a través de unidades didácticas, desarrollar estrategias cognitivas que les permitan utilizar el léxico como herramienta para la comprensión y escritura de textos.

Esta investigación se apoyó, en cuanto a los aspectos teóricos, en la semántica de orientación cognitiva; en cambio, con respecto al uso, está relacionada con la lingüística textual y el análisis del discurso. Interesó, entonces, trabajar con el enfoque semántico-cognitivo discursivo, que es el que ha comenzado a ingresar en los contenidos curriculares para la formación de docentes del área de lengua de los diferentes niveles de escolaridad. Sin embargo, la didáctica de la lengua aún no ha incorporado sistemáticamente el enfoque cognitivo y sus posibles vinculaciones con la semántica y el discurso en sus currícula y, por lo tanto, permanece aún fuera de las aulas. Es decir, estos paradigmas están instalados en el discurso docente terciario universitario, pero en las aulas no es posible verlo representado. Frente a la presente realidad, este trabajo intenta demostrar sus posibilidades de concreción en el ámbito escolar.

2. ESTADO DEL ÁREA

2.1. UN MODELO DE ANÁLISIS DESDE UNA PERSPECTIVA SEMÁNTICO-COGNITIVO DISCURSIVA

Por una cuestión metodológica, presento en forma separada la perspectiva cognitiva, de la semántico discursiva, que, en la realidad de la lengua, en todo momento aparecen interrelacionadas.

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre competencia léxica que corresponde al proyecto UBACyT AF 0287/2000: *El dominio léxico como herramienta cognitiva en los estudios superiores*, dirigido por M. Giammatteo y codirigido por H. Albano.

2.1.1. PERSPECTIVA COGNITIVA

La perspectiva cognitiva se interesa por la cognición humana como procesadora de información. Intenta dar respuesta a preguntas tales como: ¿cómo funciona la mente?, ¿cómo utilizamos lo que guardamos en la memoria?, ¿cómo formamos categorías y conceptos?, ¿qué papel cumple el lenguaje en la construcción del conocimiento?, ¿qué estrategias usamos para comprender y producir discursos?, ¿qué procedimientos permiten poner en uso nuestro sistema de conocimiento del lenguaje?

Es evidente que hay muchas maneras de analizar lo que ocurre en la mente del usuario. Según quien la interprete, comprender un texto puede involucrar procesos modulares o globales (Fodor: 1983)², autónomos, interactivos o mixtos, seriales o en paralelo, conscientes o inconscientes, automáticos o estratégicos. En todos los casos, adoptar una perspectiva cognitiva es preguntarnos cómo el sujeto procesa el mensaje. Esto implica que para dicho enfoque los seres humanos somos sujetos activos que elaboramos significativamente los datos del entorno utilizando estrategias, reglas, estructuras, esquemas y procesos internos.

Como esta investigación propone una aplicación didáctica, elegí, en el marco de la nueva psicolingüística, el modelo cognitivo interactivo y estratégico de Van Dijk y Kintsch (1983). Este planteo sostiene que, como usuarios del lenguaje, empleamos distintas estrategias³ para comprender un texto. En un principio, cuando lo abordamos, tenemos "fallas" en la comprensión, nos "equivocamos": comenzamos con interpretaciones tentativas de las primeras palabras de la oración antes de que esta haya sido completamente escuchada o leída. Dicho de otro modo, el entendimiento es en principio 'on line' o lineal, y no 'post hoc'. Este entendimiento estratégico es muy rápido y efectivo, pero es hipotético: los errores pueden repararse después o no repararse.

Por otra parte, a la luz de este modelo, los usuarios del lenguaje pueden operar en varios niveles del texto al mismo tiempo (fonológico, sintáctico, semántico, pragmático) para su interpretación. El procesamiento real del texto es muy diferente de un análisis formal estructural. La comprensión y producción son consideradas entonces como procesos activos, constructivos y predictivos.

Desde esta perspectiva, la adquisición y uso del léxico forman parte de procesos cognitivos estratégicos de nivel superior, que incluye, por ejemplo, los

² Para Fodor (1983) cada módulo especializado está encapsulado informativamente y solo puede tener en cuenta la información que ha sido suministrada por aquellos módulos que operan antes en el proceso de percepción. Por el contrario, los modelos paralelo-interactivos afirman que la percepción del lenguaje implica la activación de alguna o todas las fuentes de información al mismo tiempo.

³ Para Van Dijk y Kintsch (1983), las estrategias son representaciones cognitivas globales de los medios para alcanzar una meta.

procesos inferenciales, que engloban otros procesos más básicos como la memoria, la atención, etc.

En consecuencia, el vocabulario no se aprende de manera aislada o en forma de lista, sino básicamente en relación con la comprensión y la producción de un texto producido en un contexto comunicativo determinado y su adquisición para otros usos depende del manejo de estrategias cognitivas, de parte de un sujeto de cuyo papel eminentemente activo no se duda.

2.1.2. PERSPECTIVA SEMANTICA

En este trabajo interesa la semántica léxica, esto es, la semántica de la palabra. Esta disciplina se ocupa de tres aspectos: el análisis componencial, el tipo de categorización que hacemos de la realidad a través de las palabras y las relaciones semánticas que se dan en el vocabulario. Analizaremos estas tres líneas teóricas en relación con el concepto de *lexicón mental*⁴.

Desde el análisis componencial, comprender una palabra significa, por un lado, identificar el conjunto de rasgos semánticos o *semas* que la componen. Por ejemplo, el significado de la palabra *padre* consta de varios rasgos semánticos: ‘masculino’, ‘antepasado’, ‘en primer grado’, etc. A su vez la palabra *tenedor* admite para su descripción rasgos esenciales o fenoménicos, tales como “utensilio”, y funcionales, como “sirve para comer”. Esta teoría nos interesa en la definición de palabras.

En segundo lugar, tenemos la teoría que trabaja con la categorización que se desarrolla a través del concepto de prototipo, definido como el ejemplar más idóneo e incluso el mejor caso, el mejor representante o caso central de una categoría. La idea fundamental es que las categorías no están constituidas por miembros equidistantes con relación a la categoría que las subsume, sino que pueden incluir algunos ejemplares más idóneos que otros. Por ejemplo, de acuerdo con rasgos focales (los más típicos) y los rasgos periféricos (los menos típicos) podemos decir que el ejemplar más prototípico de la categoría ‘pájaro’ es “canario”, le siguen otros como “gorrión”, “paloma” y así sucesivamente hasta “pingüino” y “avestruz”, que son casos marginales cuya relación con el prototipo está marcada por la gradualidad (Isuani et al.: 2003).

⁴ El vocablo «lexicón» se ha usado dentro del ámbito de la psicolingüística para hacer referencia al «diccionario mental» de un hablante de una lengua. El acto de acceder al léxico se efectúa en el momento en que se establece una relación entre el material nuevo y los elementos preexistentes fijados en el lexicón mental. Podemos definirlo también como el conjunto de piezas léxicas que el hablante tiene atesoradas y que es capaz de reconocer y/o es capaz de utilizar en mensajes orales o escritos.

La tercera línea, la de redes semánticas, es la que desarrollé en este trabajo. Esta perspectiva se propone concebir el léxico como una gigantesca red de información multidimensional en la que cada ítem está unido a otros por diferentes caminos. Las asociaciones son de distinto tipo: sinonimia, superordinación, colocación (“café con leche”), coordinación (“sal, pimienta y mostaza”).

La necesidad de desarrollar estrategias léxicas de tipo semántico viene justificada por las afirmaciones de las teorías psicolingüísticas que defienden la estructuración del lexicon, en la Memoria de Largo Plazo, a partir de criterios de naturaleza, esencialmente, semántica; de allí que las estrategias deben estar encaminadas al reconocimiento del significado léxico y a la incorporación de unidades en estructuras prototípicas y redes semánticas jerárquicas. En efecto, las actividades que implican establecer redes y conexiones semánticas permiten categorizar, jerarquizar y clasificar las unidades léxicas e incorporarlas en esquemas de conocimiento previo como núcleos de información que amplían el diccionario mental y toda la información acumulada en la MLP (Memoria de Largo Plazo) (Isuani: 2002).

2.1.3. PERSPECTIVA DISCURSIVA

Desde una perspectiva discursiva, el significado de una palabra se define en términos de sus relaciones con los lexemas de las proposiciones de las que forma parte, relaciones con las otras unidades del mismo paradigma, con el intertexto, con la lengua, con las condiciones de producción, etc. Es decir, el vocabulario de un discurso está condicionado por el tipo textual, el nivel de lengua en que se sitúa, su destinatario, las condiciones de enunciación, etc.

Esta perspectiva nos permite decir que el diccionario lexicográfico provee definiciones o citas de palabras, pero que la experiencia nos enseña que las palabras se utilizan en una especie de “campo de dispersión” donde se realizan variaciones contextuales que los diccionarios no siempre están en condiciones de registrar; es en el texto donde es posible encontrar un sentido para cada palabra y tantos sentidos como empleos. Las configuraciones de las palabras son únicas cada vez, si bien se realizan en el interior y por la mediación del lenguaje. Entre el discurso y la lengua existe una antinomia que reside en el sujeto (Benveniste: 1977).

Dunbar (1991) otorga al contexto lingüístico un papel fundamental en la interpretación de las palabras. Según este autor, las palabras son al mismo tiempo flexibles y precisas. Ejemplos evidentes de flexibilidad son la metáfora, la metonimia, la polisemia, el cambio diacrónico y la sobreextensión que aplican los niños pequeños a las palabras (como cuando llaman “pelota” a un huevo de Pascua). Ejemplo de precisión semántica es el uso de la palabra en los textos disciplinares.

El autor mencionado critica el enfoque del léxico que tiende a considerar las palabras en soledad, y propone, en cambio, enfatizar factores tales como la interacción contextual, la combinación y la dependencia. Toda la información que una palabra encierra está disponible de manera desigual, pues se apela a ella en diferentes grados y formas, de acuerdo con las exigencias comunicativas impuestas por cada situación y es el que procesa la información el que, en cada caso, ajusta ese potencial al grado requerido por sus objetivos. Son entonces el contexto comunicativo y las expectativas del oyente los que vuelven preciso el significado de una palabra en una situación dada, mientras que al contexto lingüístico le cabe restringir la interpretación de cada palabra en particular.

2.2. UNA PROPUESTA BASADA EN ESTRATEGIAS MÚLTIPLES

En este trabajo se estableció que la propuesta de capacitación no debía centrarse en el aprendizaje de palabras particulares, sino en la incorporación de estrategias⁵ múltiples (Giammatteo, Albano, Trombetta y Ghio: 2001) que den cuenta de cómo se interrelacionan los aspectos metalingüísticos, extralingüísticos o situacionales (pragmáticos y discursivos), los conceptuales (semánticos) y los gramaticales (morfológicos y sintácticos) en el funcionamiento léxico y en su proyección en el texto o discurso en general.

Las estrategias específicas de aprendizaje del vocabulario no son otra cosa que aplicaciones particulares de estrategias generales de aprendizaje. La enseñanza de procesos estratégicos es lo que permite que el alumno organice de manera significativa sus conocimientos previos y los nuevos para aplicarlos en situación de comunicación, de tal modo que se convierta en un "aprendiente" autónomo y asuma el control de su expresión (Llamí de Adra: 2011).

A modo de somera enumeración, es posible, entonces, proponer para el análisis del léxico estrategias pragmático-discursivas, léxico-semánticas, morfosintácticas, léxico-cognitivas, metacognoscitivas (Martínez: 1999; Giammatteo et alii: 2001).

Teniendo en cuenta estos lineamientos generales, presento un resumen de las que se consideraron las estrategias y contenidos pertinentes para el trabajo de investigación en el aula.

1. *Estrategias pragmático-discursivas*, orientadas a lograr una selección léxica adecuada a la situación comunicativa en función de factores tales como género discursivo, tipo textual, tema, registro, propósitos de los hablantes. Se

⁵ En este trabajo se considera que las estrategias necesitan ser aprendidas mediante distintos tipos de actividades antes de automatizarse.

vincula con esta estrategia todo lo relacionado con **variedades de lengua y géneros discursivos**.

2. *Estrategias léxico-semánticas*, que tienden a lograr que el léxico se transmita de manera clara y precisa, evitando problemas de incoherencia, ambigüedad, imprecisión, redundancia, etc. Los conceptos relacionados son los de **hiponimia, hiperonimia, sinonimia, antonimia**. Otras relaciones que interesan en este punto son las que conectan el significante con distintos significados, tales como **homonimia y polisemia**.
3. *Estrategias léxico-cognitivas*, que establecen la relación entre léxico y conocimiento del mundo, permitiendo reconocer la influencia del marco conceptual en la incorporación de vocabulario y estableciendo redes nodales que integren las nuevas unidades terminológicas con los saberes previos de los estudiantes. Se relacionan con la elaboración de **esquemas de contenido, mapas conceptuales y redes semánticas**.
4. *Estrategias morfológicas*, que permiten a) extraer la información que puede brindar la estructura interna de las palabras; b) optimizar la utilización de las distintas clases de palabras; c) incorporar procedimientos de condensación de la información como las nominalizaciones; d) observar las regularidades de los mecanismos de derivación, flexión y composición, a partir de la interpretación semántica de los elementos de formación; e) descubrir los significados de palabras nuevas; f) conectar correctamente las palabras en el enunciado. Importan en este caso procedimientos como la **derivación, la composición y la nominalización**.
5. *Estrategias inferenciales*, que permiten reponer información no explícita pero necesaria para la interpretación adecuada del sentido asignado a las palabras. Se relacionan con **inferencias de significados por contexto y conexión referencial entre palabras de un texto**.
6. *Estrategias sintagmáticas de selección c (categorial) y de selección s (semántica)*, que permiten combinaciones sintáctico-semánticas de las unidades léxicas en los contextos sintagmáticos. Tienen que ver con **las relaciones de las palabras en los esquemas oracionales y dentro de la jerarquía de los constituyentes sintagmáticos**.
7. *Estrategias léxico-textuales de cohesión*, que establecen relaciones entre las oraciones de un texto mediante **repetición, sustitución, referencia, conjunción, etc.**
8. *Estrategias metacognoscitivas*⁶, que educan en la regulación de la cognición, permiten monitorear el propio aprendizaje y también otorgan autonomía para el estudio.

⁶ Las estrategias metacognoscitivas se desarrollaron con cada estrategia, en el sentido de que se hizo explícito al alumno qué estrategia estaba utilizando y con qué propósitos.

3. LA EXPERIENCIA EN EL AULA

3.1. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Estas fueron las principales *hipótesis de trabajo*:

1. Los inconvenientes en el dominio léxico están, en su mayor parte, relacionados no solo con las palabras aisladas sino, sobre todo, con su uso en textos concretos.
2. El aprendizaje de estrategias léxicas que trabajan tanto con lexemas sin contextualizar como en sus distintas posibilidades discursivas favorece el dominio léxico.
3. El léxico presentado desde la perspectiva semántico-cognitivo discursiva, que implica la concepción psicolingüística del léxico mental y las relaciones de las palabras en el entramado de los enunciados, favorece en el sujeto el desarrollo de su competencia léxica.
4. El entrenamiento léxico, abordado no de manera ocasional, sino en forma frecuente y planificada, contribuye al incremento de su dominio.
5. Los alumnos que reciben entrenamiento específico deben incrementar significativamente el desarrollo léxico en comparación con los del grupo de control que no han recibido instrucción escolar en ese sentido.

3.2. METODOLOGÍA

El concepto clave de la metodología adoptada es el de "progreso"⁷, que considera las modificaciones que se producen en el aprendizaje entre una situación inicial y una segunda instancia evaluativa.

La evaluación de progresos permite comprobar datos a partir de lo trabajado en el aula con todos los alumnos intervinientes en la investigación y hace posible apreciar niveles de logro en los estudiantes según su punto de partida. Este enfoque supera de esta manera la limitación de confrontar resultados provenientes de realidades socio-culturales muy diferentes y permite determinar qué es lo que la institución educativa a través del trabajo en el aula y la interacción propia de cada curso ha dado a los estudiantes, independientemente de su pertenencia social.

⁷ Para la metodología de la evaluación se sigue el criterio del Programa de Evaluación de la Calidad Educativa bonaerense que se inicia en el 2000 con la creación del área correspondiente, integrada en la Dirección de Planeamiento. La necesidad de evaluar los establecimientos bonaerenses se enmarca en el proceso de Transformación educativa iniciado con la Ley Federal de Educación del año 1993 y la Ley Provincial del año 1994.

Las condiciones metodológicas para llevar a término el progreso fueron las siguientes:

1. Diagnóstico inicial: identificar el punto de partida

El diagnóstico de la competencia léxica de los sujetos estudiados consistió en catorce ejercicios⁴ que abordaban aspectos lingüísticos y discursivos, que permitirían observar el desarrollo cognitivo de la competencia léxica. La evaluación estuvo centrada en el logro de estrategias y habilidades por parte de los estudiantes. Para su realización, se pensó en considerar cómo actuaba el alumno en relación con palabras no contextualizadas, oraciones y textos.

La evaluación de los alumnos consistió en analizar el manejo de ciertas estrategias indispensables para el logro de habilidades léxicas. Las que se observaron fueron las siguientes:

- elaborar definiciones al modo del diccionario,
- reescribir frases sustituyendo un verbo de sentido más general - el verbo *hacer* - por otros de sentido más específico,
- reconocer el significado de palabras inexistentes en un texto periodístico,
- escribir palabras derivadas de sustantivos, adjetivos y verbos,
- nominalizar adjetivos y verbos,
- completar enunciados con *verbos de decir* de una lista dada,
- reconocer el hiperónimo en una lista de palabras y en un texto escolar de Ciencias Naturales,
- sustituir palabras subrayadas por sinónimos o palabras de significado equivalente en un minicuento,
- reconocer antónimos en palabras aisladas y en un texto de opinión,
- proporcionar significados distintos para una misma palabra y ejemplificar su uso en oraciones,
- descubrir campos semánticos en un texto de crítica literaria,
- escribir palabras que puedan asociarse con esquemas cognitivos,
- reescribir fragmentos de discursos literarios utilizando la variedad de lengua propia del lugar donde vive el alumno,
- subrayar expresiones (palabras o frases) en un fragmento de un discurso literario que correspondan a un nivel de lengua coloquial popular y escribir su equivalente en lengua estándar,
- completar con palabras o frases un minicuento de modo que contribuyan a formar sentido.

En nuestra investigación, el análisis de la prueba de diagnóstico pretendió establecer un marco de referencia descriptivo (qué conceptos, estrategias y

⁴ La prueba se tomó en dos días. Los alumnos debieron resolver cada día siete ejercicios.

habilidades se consideran necesarias para el desarrollo de la competencia léxica) y criterial (qué pautas de corrección habrá que considerar para su corrección) a partir de los cuales fuera posible evaluar la competencia léxica en alumnos del tercer ciclo de la E.G.B.

Una vez tomada la prueba de diagnóstico, se observó en cada grupo de estudiantes, 8° y 9° de los Institutos que formaron parte de la experiencia (vid 3.3.), el grado de dificultades y fortalezas en relación con la competencia léxica y se estableció un orden de creciente dificultad.

2. *Entrenamiento: proporcionar material didáctico específico*

Al grupo experimental (vid § 3.3.) se le ofrecieron unidades didácticas⁹ relacionadas con el léxico desde una perspectiva semántico-cognitivo discursiva y teniendo en cuenta el orden de dificultades presentadas en la prueba de diagnóstico. También se proporcionaron actividades de fijación en relación con la palabra aislada y la palabra en contexto oracional y textual. El grupo de control siguió un programa habitual de Enseñanza de la Lengua desde un enfoque comunicativo. Los dos grupos utilizaron un libro de texto: *Para Comunicarnos 8°* y *9°*¹⁰ para los contenidos planificados para el año lectivo. La diferencia estuvo en que el grupo de control no recibió unidades didácticas específicas relacionadas con el desarrollo de estrategias léxicas.

3. *Diagnóstico de cierre: tomar una segunda prueba de evaluación*

En esta segunda encuesta, tomada al finalizar el año, se evaluó el desarrollo léxico alcanzado por los 128 alumnos (vid 3.3.) que participaron de la investigación.

La prueba final para evaluar la competencia léxica de los sujetos estudiados consistió en ejercicios que abordaban, en algunos casos, las mismas dificultades que las presentadas en la prueba de diagnóstico (por ej. inferencia léxica, sinonimia textual, definición de diccionario, etc.), pero en otros, se presentaron actividades que requerían una dificultad mayor que la presentada en la etapa inicial (por ej. esquemas cognitivos). La idea era comprobar cómo habían evolucionado frente a la misma dificultad y qué pasaba cuando se los enfrentaba con una actividad más compleja. La evaluación estuvo centrada en el logro de estrategias y habilidades que relacionadas con aspectos más abstractos, de tipo gramatical, y también las que implicaban el lenguaje en uso, lo cual se considera un nivel de complejidad no solo diferente, sino también más abarcador.

⁹ La unidad didáctica supone un núcleo de contenido y acción con sentido en sí mismo, que indica una secuenciación de aprendizaje susceptible de ser considerada como un todo completo.

¹⁰ Lescano, M. y Lombardo, S., 1977. *Para comunicarnos 8° y Para Comunicarnos 9°*. Buenos Aires. Ediciones del Eclipse.

4. *Búsqueda de información: determinar la diferencia entre el puntaje obtenido en la segunda prueba y el diagnóstico*

En este punto se observó:

- Si existía diferencia entre el nivel léxico de los alumnos en esta segunda encuesta y el manifestado en el diagnóstico.
- Si existía diferencia entre el grupo experimental y el del control.
- En los dos casos, la diferencia podía *no existir*; ser *negativa* (los alumnos alcanzan un resultado inferior al obtenido en el diagnóstico) o *positiva* (los alumnos logran un resultado superior al alcanzado en el diagnóstico).
- Se intentó determinar *el progreso* alcanzado por los alumnos, comparando la situación inicial con la final, luego de un entrenamiento sistemático y permanente de estrategias léxicas.

5. *Nueva propuesta pedagógica: enriquecer las prácticas habituales*

Este tipo de evaluación permite reorientar las estrategias didácticas y delinear actividades que tengan presente la investigación realizada.

3.3. LA MUESTRA -CORPUS

La muestra seleccionada siguió un método formal: el del grupo de control o testigo y el del grupo experimental. La medición del aprendizaje se realizó a través de instrumentos ideados específicamente para la experiencia: prueba de diagnóstico y prueba de evaluación final. Por último los resultados se cuantificaron y valorizaron.

Cuadro de situación ¹¹

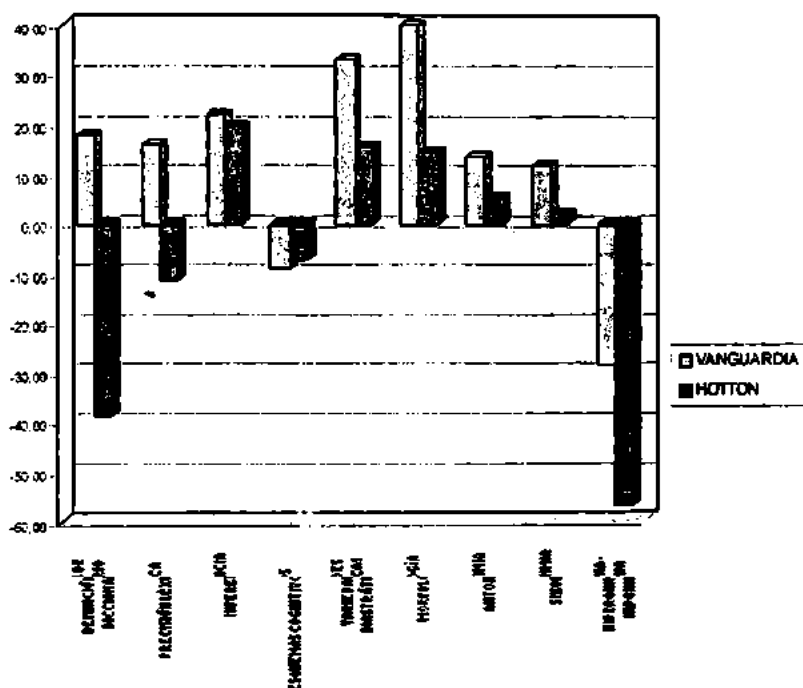
1. Grupo experiencial			2. Grupo de control		
<i>Instituto de Vanguardia</i> 72 alumnos			<i>Instituto Hoston</i> 56 alumnos		
8º Técnica	8º Media	9º Técnica	9º Media	8º Media	9º Media
18 alumnos	13 alumnos	26 alumnos	15 alumnos	32 alumnos	24 alumnos
Total de alumnos: 128					

¹¹ Es importante aclarar que se trata de instituciones privadas no subvencionadas por el estado. En cuanto a sus orientaciones pedagógicas, el Instituto Vanguardia propone la Modalidad Técnica, pero las disciplinas que conforman esa especialidad se registran en la Provincia de Buenos Aires a partir del Polimodal. Esto significa que los cursos presentan igualdad de condiciones en cuanto a su Programación anual.

3. 4. TENDENCIAS Y ANÁLISIS DE LAS MAYORES DIFICULTADES

Comparemos ahora, en líneas generales, qué pasó entre el grupo de la experiencia y el grupo de control. En el gráfico que presentamos se observa, en porcentaje, la variación para la habilidad adquirida del diagnóstico a la prueba final. En algunos casos se evidencia una pérdida de esta capacidad. Este cuadro grafica el contraste en porcentaje de habilidades adquiridas entre un grupo y el otro.

CONTRASTE HABILIDAD ADQUIRIDA



Podemos apreciar que, para el conjunto de alumnos que formaron parte de la experiencia, los del Instituto Vanguardia, el porcentaje de habilidades adquiridas aumentó considerablemente y en una proporción mayor que en el grupo de control.

Podemos constatar, entonces, algo que ya se preveía: el aprendizaje de estrategias léxicas es una herramienta idónea para el desarrollo de habilidades.

¿Qué problemas se observaron? Las mayores dificultades se presentan en las habilidades relacionadas con el desarrollo de *esquemas cognitivos* y con las relaciones de *hiperonimia-hiponimia*. Analicemos estas dificultades.

a) *Esquemas cognitivos:*

En el ítem de la prueba de diagnóstico se les había pedido a los alumnos que escribieran cinco palabras que pudieran asociar con determinados esquemas mentales: *viajar en tren, salir de vacaciones*. En cambio, en la prueba final se les solicitó que desarrollaran en un párrafo guiones y escenarios de situaciones como *tomar el colectivo e ir a un supermercado*. El resultado debe entonces entenderse en un sentido restringido, ya que el grado de dificultad podría haber sido comparable si se hubiera puesto el mismo tipo de actividad en el diagnóstico y en la prueba final. En este caso, la actividad se complejizó y el resultado fue negativo.

Según sabemos, la realidad, el mundo, aparecen en el texto fundamentalmente por medio del léxico. El léxico representa la vía primera y más importante de acceso a la realidad extralingüística y, en este sentido, las palabras pueden verse como elementos mínimos que remiten a estados, sucesos, procesos y objetos externos al lenguaje. En todo texto se van activando diversos fragmentos de la realidad en la forma específica en que es conceptualizada y puesta en perspectiva por un hablante.

Para Fayol (1997) la elaboración de los contenidos constituye una primera dimensión de la planificación de los mensajes escritos. Esta planificación, a menudo calificada de macroestructural, concierne a la recuperación en la memoria y/o la búsqueda del tema del discurso o a la organización de los conocimientos en función de los planes discursivos adaptados a los receptores. El orden dentro del cual estas diferencias aparecen evocadas no traduce necesariamente la secuencia de las operaciones cognitivas. La recuperación semántica está ligada al conocimiento particular del tema que se propone desarrollar. Se supone que las producciones correspondientes a temas y destinatarios familiares producen más ideas y mejores organizaciones que la densidad informativa desconocida. En efecto, dentro de toda lengua, la construcción de mensajes reposa sobre un compromiso variable entre la lexicalización (asociar las palabras a las situaciones o a los conceptos) y la linearización (enunciación organizada de segmentos lingüísticos). La linearización toma dos aspectos: nivel proposicional o frase (importa la sintaxis de cada lengua); y frases o proposiciones que se organizan en párrafos que constituyen textos o discursos.

Como ya se dijo, el significado de una palabra se ve precisado por los demás; esto significa que los demás elementos léxicos proporcionan lo que podemos llamar la localización exacta del significado en el espacio semántico de la palabra dentro de esta linearización. Esto significa que, en un texto, una palabra puede estar en un entorno compatible con ella, que es lo más habitual, pero en el caso de los alumnos que formaron parte de esta experiencia se observó que en algunos casos no lograron adaptar las palabras al entorno solicitado. Proporciono algunos ejemplos al respecto:

Tomar el colectivo:

- 1- *Era un lugar no muy agradable, había un montón de gente en la parada de colectivo. Mucho no me gusta el lugar porque había basura por todos lados.* (Noveno, Técnica Vanguardia, encuesta: 9).
- 2- *Era un día caluroso. La calle estaba muy transitada por autos, camiones. Yo estaba bajo ese techo cuando empezó a llover. De a poquito llegaba la gente para no mojarse, de pronto estaba yendo para mi casa.* (Noveno, Técnica Vanguardia, encuesta: 2).

En el guión *tomar el colectivo*, el receptor se sorprende cuando aparecen para esa escena palabras y expresiones como *había basura por todos lados/ la calle estaba muy transitada por autos, camiones/ de a poquito llegaba la gente para no mojarse*. Esto significa que en el fragmento presentado se introducen otros esquemas, relacionados principalmente con lo que se observa y acontece en el lugar de espera y se omiten otras situaciones más específicas relacionadas con el guión propuesto, como *pasaje, pasajeros, asientos, conductor, etc.*

Comparemos con un ejemplo del grupo que no recibió instrucción:

Tomar el colectivo:

Me dirigi hacia la parada. Caminando las mismas calles. Pasé delante de la panadería, y el exquisito olor a masa dulce me revolvió el estómago; Roberto, el carnicero, estaba peleando con su esposa por el precio de una tripa gorda; y la plaza estaba tan llena que había chicos haciendo fila para usar las hamacas. (Noveno, Media Hotton, encuesta: 5).

Se presenta un lexema *parada* que activa el guión *tomar el colectivo*. Pero nuevamente el lector se sorprende con expresiones como *el carnicero estaba peleando/ chicos haciendo filas para usar las hamacas*. Esto significa que en el fragmento presentado se introducen otros esquemas, en este caso relacionados con el trayecto y no con el esquema: *tomar el colectivo*.

Estas consideraciones me permiten esbozar la siguiente hipótesis: parecería que los alumnos de clase media de la ciudad de Zárate poco frecuentemente "toman colectivos". Zárate es una ciudad que presenta un radio céntrico de pocas cuadras. La mayoría de estos alumnos viven en la zona céntrica o en barrios cerrados. No es habitual en este grupo el uso de ómnibus para desplazarse.

El esquema se vería empobrecido por esa situación que -por sencilla que parezca- no forma parte de las experiencias cotidianas de estos alumnos. Como vemos, el desconocimiento de un fragmento de la realidad al tener que ser desarrollado en un proceso de escritura, dificulta el acceso léxico y en consecuencia la organización de la coherencia semántica.

b) *Hiperonimia e hiponimia:*

En el ítem de la prueba de diagnóstico en octavo se facilitaron tres palabras que debían asociar por conocimiento de mundo para proponer su

hiperónimo. El grado de dificultad dependía también de la frecuencia de uso. Se eligieron desde palabras muy usuales *-lechuga, apio, acelga-* hasta otras propias de manuales de estudio *-húmero, fémur, menisco-*. En noveno, se las asoció en un texto en el que debían relacionar hipónimos con sus correspondientes hiperónimos.

En la prueba final, se prefirió elegir un discurso de divulgación científica para observar qué ocurría con el descubrimiento de estas relaciones. Como mostró el gráfico expuesto el resultado fue negativo.

Se intentará una posible explicación. Los sustantivos que se hallan en un nivel básico, nivel intermedio y más saliente de una taxonomía, como *caballo* o *falda*, desde un punto de vista psicológico, están asociados a una imagen mental simple y global (Lakoff: 1987 y Taylor: 1989). Estos sustantivos imaginables y estáticos son los sustantivos típicos y no marcados que constituyen el léxico central (Mayerthaler 1987: 41, 47). Desde un punto de vista lógico, el hiperónimo no conserva los esquemas del nivel básico. Un hiperónimo contiene imágenes, pero estas no producen una forma global holística, sino más bien una secuencia de imágenes. Pensemos en la serie de imágenes que evocan lexemas como *animal* o *prenda*, hiperónimos de los ejemplos dados.

Los siguientes son los posibles motivos para el nacimiento y el mantenimiento de los hiperónimos:

- El sostén del sistema lingüístico español que favorece sustantivos numerables (Mayerthaler: 1987).
- La educación formal que desarrolla las operaciones lógicas y por consiguiente las taxonomías.
- Los hiperónimos que dan cuenta de términos técnicos o científicos poseen estos mecanismos cognitivos: creación consciente, fijación mediante un *significante*¹² léxico y frecuentemente apoyado por textos escritos, descontextualizados a diferencia de los sustantivos abstractos del lenguaje común cuya interpretación depende normalmente del contexto (Taft: 1991).

Finalmente, los hiperónimos no son sustantivos típicos. Parecen ocupar un lugar intermedio e inestable entre el léxico y la gramática, sostenidos gracias a la influencia científica. Están disponibles poco tiempo en la memoria y se procesan en el hemisferio izquierdo. La pérdida de su soporte conceptual trae consigo la desaparición de estos hiperónimos.

En los discursos de divulgación científica predomina un léxico técnico, específico. Los significados que presentan las palabras remiten a entidades, relaciones, procesos que no son de naturaleza sensible. Su denotación es

¹² El significante es más importante para el almacenamiento de los sustantivos abstractos y desconocidos que los sustantivos concretos cuya representación es más bien dirigida por el significado.

resultado de elaboraciones cognoscitivas realizadas a partir de la actividad intelectual y su referencia presenta un grado de abstracción que requiere para sus lectores el dominio de una disciplina académica. De este modo, el conocimiento del léxico específico se relaciona fundamentalmente con el conocimiento de la organización conceptual en la que se incluye cada término. Cada tema que se desarrolla en un texto expositivo-explicativo supone una red en la que el concepto tiene un lugar preciso y se relaciona con los demás de manera específica.

Realizadas estas aclaraciones, me permito esta hipótesis: el fragmento de realidad al que hace alusión a través del léxico específico un discurso de divulgación no lo puede reponer un alumno que desconozca el marco conceptual y léxico específico de la ciencia determinada a la que se hace alusión en el texto. El proceso de recuperación de este vocabulario será gradual y sistemático en la medida en que el alumno tome contacto con los conceptos y vocabularios específicos de las distintas ciencias.

Como vemos, los procesos de lectura y escritura están íntimamente conectados y relacionados a su vez con el procesamiento léxico. En esta investigación, no solo se pudo constatar la relación entre léxico, cognición y discurso, sino que se puso de relieve su valor central en los procesos de lectura y escritura.

4. CONCLUSIONES

4.1. CONSECUCCIÓN DE LAS HIPÓTESIS PLANTEADAS

En relación con la competencia léxica y a partir de las hipótesis de trabajo podemos afirmar:

1. La instrucción sistemática en el aprendizaje léxico incidió significativamente en el desarrollo de la competencia léxica. Los alumnos que no recibieron entrenamiento específico mantuvieron o aumentaron poco significativamente su competencia.
2. Se logró que los alumnos que formaban parte del grupo experiencial, y que fueron entrenados desde una perspectiva semántico-cognitiva discursiva, dominaran satisfactoriamente las estrategias léxico-semánticas, pragmático-discursivas, léxico-morfológicas, inferenciales, de selección -c (categorial) y de selección -s (semántica) y algunos procedimientos de cohesión léxica (sinonimia textual y antonimia textual). Se observaron inconvenientes en las estrategias léxico-cognitivas y en el tratamiento de hipónimos e hiperónimos.

4.2. IMPLICACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Los resultados obtenidos tienen tanto una proyección didáctica como una consecuencia educativa.

Desde la perspectiva didáctica, esta investigación puede constituir una base para un programa encaminado a mejorar la competencia léxica de los alumnos. Es decir, desde un punto de vista pedagógico, el hecho de categorizar y describir las habilidades logradas y en proceso en una prueba de diagnóstico y luego en una evaluación final, permite acceder al mundo léxico-cognitivo del alumno, las debilidades y fortalezas que se mantienen o se modifican luego de una instrucción sistemática.

En relación con la proyección educativa de los resultados, podemos decir que uno de los aspectos de calidad de la enseñanza pasa por exigir un nivel aceptable de competencia léxica. Esta competencia está ligada a los procesos de abstracción y también de uso en enunciados concretos. Considero que ha quedado de manifiesto que el léxico está íntimamente vinculado al conocimiento enciclopédico. Esto significa, por ejemplo, que nadie puede escribir si no domina el contenido a desarrollar, como tampoco nadie puede comprender un texto si no conoce el léxico específico que lo integra o no interpreta los conceptos que ese vocabulario expresa en el marco configurativo de la ciencia a la que pertenece. Hay una necesaria relación dialéctica entre lectura, procesamiento léxico-conceptual y escritura.

En conclusión, esta ha sido una investigación sobre la enseñanza del léxico (fundamentación teórica) y desde la enseñanza (estudio empírico): su objetivo era lograr que con este plan sistemático de evaluación en progreso, que implicaba un aprendizaje léxico sistemático, los estudiantes mejoraran su competencia léxica. Los sujetos del grupo experiencial no solo la mejoraron sino que también aprendieron estrategias que seguramente aplicarán como modo de solución a otras situaciones de aprendizaje. En consecuencia, el aporte específico de la investigación empírica realizada ha sido contribuir a mejorar las posibilidades didácticas de la enseñanza del léxico en el tercer ciclo de la E.G.B., por lo cual, creemos, también puede resultar de interés para futuras investigaciones sobre el tema.

MARTA LESCANO

Universidad Nacional de Rosario
Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- BENVENISTE, E., 1977. *Elementos de lingüística general*. México. Siglo XXI.
- DUNBAR, G., 1991. *The cognitive lexicon*. Tübingen. Gunter Narr Verlag.
- FAYOL, M., 1997. *Des idées au texte, psychologie cognitive de la production verbale, orale et écrite*. Presses Universitaires de France. Paris.
- FODOR, J., 1983. *The Modularity of Mind*. Cambridge, Mass. The MIT Press (A Bradford Book).
- GIAMMATTEO, M., H. ALBANO, A. TROMBETTA Y A. GHIO, "Una propuesta de estrategias múltiples para el aprendizaje léxico", en *Revista Español Actual*, 76, pp.61-69.
- ISUANI, M., 2002. "En torno al aprendizaje del léxico en la E.G.B. Desarrollo de estrategias léxicas en el aula". IX Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Lenguas. Centro de Investigaciones lingüísticas.
- ISUANI, M. et al., 2003. *La comprensión lectora en la escuela*. Mendoza. Facultad de educación Elemental y Especial.
- LAKOFF, G., 1987. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago /London. University of Chicago Press.
- LLAMI DE ADRA, M., 2001. "Aportes para la recuperación del valor léxico en la enseñanza de la lengua". I Simposio Internacional de la Subsección Universitaria Nacional de Cuyo. Instituto de Lectura y escritura. Lectura y escritura: nuevos desafíos.
- MARTINEZ, M., 1999. "La construcción discursiva de la realidad: una perspectiva dialógica e interactiva de la significación". en *Discurso, cognición y sociedad*, Giovanni Parodi Sweis Editor, Chile. Ediciones universitarias de Valparaíso.
- MAYERTHALER, W., 1987. "System-independent morphological naturalness", en: Dressler, W. et al. (Hg.), 1987. *Leitmotifs in natural Morphology*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins. 25-58.
- TAFT, M., 1991. *Reading and the mental lexicon*. Hove, Erlbaum.
- TAYLOR, J., 1989. *Linguistic categorization. 'ototypes in linguistic theory*. Oxford, Clarendon Press.
- VAN DIJK, T. Y W. KINTSCH, W., 1983. *Strategies of discourse comprehension*. New York, Academic Press.

ALTERNANCIAS DE AUXILIARES Y MORFEMAS FLEXIVOS EN EL ESPAÑOL MEDIEVAL¹

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar la alternancia entre formas sintéticas y analíticas en el futuro (*Juan cantará/ Cantar-lo ha*) y en el condicional (*Juan cantaría/ Cantar-lo ia*) del español medieval, desde la óptica de la gramática generativa y, más particularmente, de la Morfología Distribuida (Halle & Marantz 1993). Para la discusión, nos basamos en dos artículos anteriores sobre este fenómeno: Rivero (1994) y Lema (1994). Entre nuestros objetivos se cuentan refutar la distinción entre auxiliares léxicos y auxiliares funcionales, propuesta por Rivero y Lema, y demostrar que la variación lingüística, en casos como las alternancias entre variantes sintéticas y analíticas, puede deberse a razones únicamente morfofonológicas, por lo que carece de sentido postular diferencias en la sintaxis.

Palabras Clave: Auxiliares; Formas sintéticas y analíticas; Español medieval; Morfología Distribuida; Clíticos

ABSTRACT

This paper is intended to analyze the alternance between synthetic and analytic forms in the future (*Juan cantará/ Cantar-lo ha*) and the conditional (*Juan cantaría/ Cantar-lo ia*) of Old Spanish, from the perspective of the generative grammar and, particularly, within the framework of Distributed Morphology (Halle & Marantz 1993). For the discussion, we are based on two previous papers about

¹ La autora participa en los proyectos *La comunicación de la ciencia desde la perspectiva lingüística* (UBACYT F033) y *La comunicación especializada: aspectos sexuales, gramaticales y léxicos* (PIP CONICET 023/80), ambos dirigidos por Guiomar Ciapuscio y con sede en el Instituto de Filología.

this phenomenon: Rivero (1994) and Lema (1994). Two of our main objectives is to reject the distinction between lexical and functional auxiliaries proposed by Rivero and Lema and to show that linguistic variation, in cases such as the alternances between synthetic and analithic forms, can be due to strictly morphophonological reasons, and, therefore, it has no sense to postulate differences in syntax.

Key Words: Auxiliaries: Synthetic and analytic forms: Old Spanish: Distributed Morphology: Clitics

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone analizar la alternancia entre formas sintéticas y analíticas en el futuro (*Juan cantará. Cantar-lo ha*) y en el condicional (*Juan cantaría. Cantar-lo ía*) del español medieval, desde la óptica de la gramática generativa y, más particularmente, de la Morfología Distribuida (Halle & Marantz 1993). Para la discusión, nos basamos en dos artículos sobre este fenómeno: Rivero (1994) y Lema (1994), publicados ambos en la *Gramática del Español del Colegio de México*, editada por Violeta Demonte¹.

Entre nuestros objetivos se cuentan refutar la distinción entre auxiliares léxicos y auxiliares funcionales, adoptada por Rivero y Lema, y demostrar que la variación lingüística, en casos como las alternancias entre variantes sintéticas y analíticas, puede deberse a razones únicamente morfofonológicas, por lo que carece de sentido postular diferencias en la sintaxis.

El artículo está organizado del siguiente modo: primero, presentamos en la sección 2 los principales datos que estudiaremos a lo largo del artículo, la alternancia entre formas sintéticas y analíticas en el futuro y el condicional del español medieval (que se mantiene en el portugués europeo actual) y su interacción con la segunda posición de los clíticos en ese estadio de la lengua, observada por Menéndez Pidal (1964). En la sección 3, trazamos un breve estado de la cuestión acerca de las discusiones sobre el estatuto de la flexión en la gramática generativa y exponemos el análisis propuesto por Lema y Rivero para el futuro y el condicional del español medieval. En particular, nos detenemos en la distinción entre auxiliares léxicos y funcionales y en la propuesta de dos tipos

¹ Si bien en la *Gramática del Español* presentan dos trabajos independientes, Rivero y Lema han escrito en colaboración un gran número de artículos donde analizan fenómenos relacionados con los temas tratados aquí, como perifrasis, alternancias y clíticos; de allí que a menudo sus posturas tiendan a confundirse y sean mencionadas aquí como una sola

de movimiento nuclear (largo / corto) para dar cuenta de la alternancia entre las variantes sintéticas y analíticas del futuro y del condicional. En la sección 4, enumeramos los problemas que presenta la propuesta de Lema y Rivero y nos centramos en nuestro propio análisis, basado en el marco teórico de la Morfología Distribuida. Como consideramos que la alternancia está motivada por propiedades morfofonológicas, proponemos que la sintaxis de las formas analíticas y sintéticas es exactamente la misma y que el movimiento del clítico hacia el verbo para evitar la primera posición es post-sintáctico (cfr. Embick & Noyer 2001), al igual que la distribución auxiliar clítico / afijo. En la sección 5, finalmente, mencionamos algunas consecuencias teóricas de nuestra propuesta.

2. DATOS

En el español medieval se observa una alternancia sistemática entre las formas sintética y analítica de dos tiempos verbales: el futuro y el condicional. Los siguientes datos, extraídos de Lema (1994), dan cuenta de ese problema empírico:

- (1) a. Si yo vivo, *doblar vos he* la soldada (*Çid*, 80) (Lema 1994: 140)
 b. Et quando la mugier touiere esta ymagen consigo; *amar la a* aquel omne (*Picatrix*, 19v88)
 c. Et esto fecho, *casarme he* con una muger muy fermosa (*Calila*, 265) (Lema 1994: 144)
- (2) a. Empero *yré* contigo [...] et luego *tornarme he* (*Exenplos*, 37, 30^o) (Lema 1994: 147)
 b. *Irán* aquíellos mandados al Çid, Campeador (*Çid*, 2718)
 c. El nacido, *será* físico o adeuino (*Juicios*, 206r4) (Lema 1994: 145)

Se advierte en estos ejemplos la alternancia entre las variantes analíticas (1) y sintéticas (2) del futuro, que tienen idéntico significado. Ambas formas, a su vez, parecen derivarse etimológicamente de casos como (3), con el auxiliar antepuesto al infinitivo, si bien en estos ejemplos el auxiliar manifiesta cierto valor modal, que lo diferencia desde el punto de vista semántico de (1) y (2):

- (3) a. Nunca yo *he ser* contra el rey (*Zifar*, 371)
 b. Atanto mas le *avedes aver* referencia (*Zifar*, 249)
 c. El Campeador a los que *han lidiar* tan bien los castigó (*Çid*, 3523) (Lema 1994: 139)

A su vez, el condicional presenta la misma alternancia entre variantes analíticas y sintéticas:

- (4) a. *Desanpararte ian* (Zifar 68) (Rivero 1994: 131)
 b. ¿Quién nos darie nueuas de myo Çid el de Biuar? (Çid, 3378) (Lema 1994: 142)

Desde un punto de vista descriptivo, la alternancia entre los ejemplos de (1) vs. (2) y de (4.a) vs. (4.b) aparece relacionada con la posición de los clíticos pronominales. Como Menéndez Pidal (1964) ha observado, una restricción en español medieval es que los clíticos pronominales no pueden ocupar la primera posición (estructural) de la oración. Por esa causa, suelen estar ubicados en la segunda posición, pospuestos al verbo si es el primer elemento (ver 4.a) o antepuestos si no lo es (ver 4.b) (Lema 1994: 142). Cuando el clítico está pospuesto al infinitivo, la flexión se realiza como un auxiliar, como en los ejemplos de (1) o (4.a).

Lema puntualiza que la aparición de las variantes analíticas está limitada a las oraciones matrices (como en los ejemplos de 1), ya que en las subordinadas completivas y relativas la forma del futuro es sintética, aun cuando aparezcan clíticos:

- (5) a. Et privado le dixo que bien sabía cómo *dixiera* que se quería yr desterrar (Lucanor, 58)
 b. Que aún verná ora que *l veré* al cantar (Alexandre, 159) (Lema 1994: 145)

Lema enumera también qué construcciones podrían contar como elementos en primera posición a los fines de satisfacer el requerimiento de los clíticos: pronombres sujeto (cfr. 6.a), pronombres interrogativos (elementos *qu-*) (6.b) y negación (6.c), pero no preguntas *si/no* (7.a), advertivos (7.b) ni elementos tematizados (7.c):

- (6) a. ...yo le *ataría* y castigaría con açotes... (Exemplos, 96, 2524)
 b. Porque la virtud non puede estar syn invidia, un monje concebió malicia contra él, e pensava como lo *quitaría* el nonbre e la buena fama (Exemplos, 106, 2906)
 c. Et *non vos lo podría* entramos dezir en uno (Corbacho, 164) (Lema 1994: 146)
 (7) a. ¿*Podirme ías* fazer que semejase ave e podiese bolar? (Zifar, 238)
 b. Pues, guarda tú el asno: *desí venir-me he* para ti (Calila, 261)
 c. Et yo *tajarte he* está red un nudo en pos del otro (Calila, 271) (Lema 1994: 147)

Para las oraciones compuestas, unidas mediante un coordinante, ambas variantes son posibles:

- (8) a. El nacido *será* físico o adeuino o mostrar *ça* por religioso (*Juicios*, 206r4)
 b. Que se faga de todo en todo e *se* cumplirá lo que él quisiere (*Zifar*, 108)
 (Lema 1994: 148)

Lema (1994: 148) concluye de los ejemplos presentados que las formas analítica y sintética están en “distribución complementaria [cfr. (1-7)] parcial [cfr. (8)]”.

Si bien en la mayor parte de las lenguas romances la alternancia entre variantes analíticas y sintéticas ha desaparecido por la transformación definitiva del auxiliar en un morfema flexivo, la alternancia que hemos observado en (1-2) para el español medieval se mantiene aún en el portugués europeo:

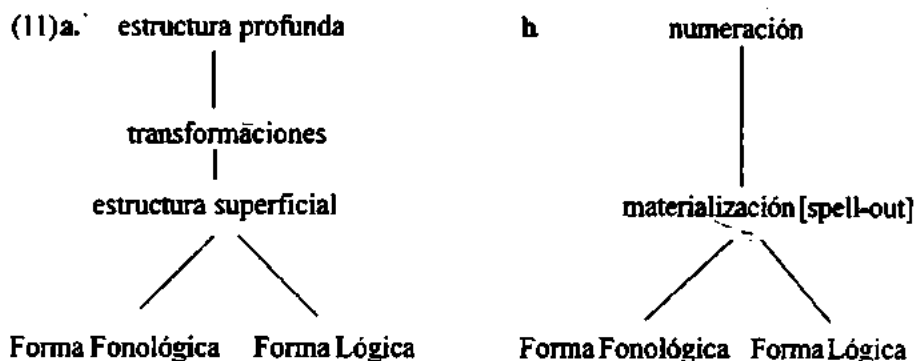
- (9) a. *ter-ine-ia* escrito nesse caso!
 b. não o tornaria a receber!
 (10) a. A senhora Juliana *ter-lhe-á* dado alguma coisa?
 b. Depois se saberá...

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

3.1. LA FLEXIÓN EN LA GRAMÁTICA GENERATIVA

En el modelo de Principios y Parámetros (Chomsky 1981, 1986) hay acuerdo sobre la forma general de la gramática, en la cual aparece una estructura profunda que constituye el punto de partida de las oraciones y que sufre una serie de transformaciones hasta devenir una estructura superficial distinta, que recibirá después una interpretación fonológica (= *Forma Fonológica*) y una interpretación semántica (= *Forma Lógica*) (cfr. 11.a). El supuesto estándar es que los niveles de Forma Fonológica (FF) y Forma Lógica (FL) no “se ven” mutuamente, ya que se trata de módulos distintos que trabajan con vocabularios también distintos. Las agramaticalidades de las oraciones se explican porque no se satisfacen alguno de los principios universales (o de los parámetros particulares) que regulan los módulos lingüísticos (e.g., Criterio temático, Teoría del Caso, principios de Ligamiento). Ese esquema es modificado por razones teórico-epistemológicas en el Programa Minimalista (Chomsky 1993, 1995), donde no se presupone la existencia de una estructura profunda y una estructura superficial, sino que, a partir de un conjunto específico de ítems del léxico (la *numeración*), se suceden una serie de operaciones que culminan en el punto de materialización (cfr. 11.b). A partir de la estructura sintáctica resultante la oración recibirá una forma fonológica y una determinada interpretación semántica. Las agramaticalidades de las oraciones se explican no por principios sintácticos, sino porque determinadas operaciones provocan fallas en la Forma Fonológica y la Forma Lógica, que son los módulos lingüísticos de interfaz con otros módulos de

la mente (el sistema articulatorio-perceptual, en el primer caso, y el conceptual-intensional, en el segundo). Así, una estructura fracasa cuando no se le puede atribuir una determinada forma en la Forma Fonológica o una interpretación semántica en la Forma Lógica.



El lugar de la sintaxis, de la Forma Fonológica y de la Forma Lógica parece bien definido tanto en Principios y Parámetros como en el Programa Minimalista, pero no sucede lo mismo con la morfología, aunque este componente cumple un papel fundamental. En efecto, ya en los primeros modelos generativos (cfr. Chomsky 1957) la flexión se representa como el “núcleo” de la oración, concebida como una estructura endocéntrica. En Principios & Parámetros (Chomsky 1981, 1986), encabeza su propio sintagma (SFlex), cuyo núcleo se une al verbo por medio de un movimiento sintáctico, generalmente entendido como un movimiento nuclear del verbo (V^0); el núcleo de SFlex (Flex 0) (cfr. Lasnik, Depiante & Stepanov 1999).

La importancia de los morfemas flexivos se acrecienta en la segunda mitad de la década del '80 con el estudio de las diversas proyecciones funcionales (ligadas a menudo con morfemas flexivos u otros elementos fonológicamente defectivos) y de su importancia en la adquisición y variación lingüísticas (cfr., entre otros, Borer 1987). Hitos significativos son la postulación del Sintagma de Determinante a partir de Abney (1987) y la descomposición del Sintagma de Flexión en diversas proyecciones (Sintagma de Tiempo, Sintagma de Concordancia, Sintagma de Aspecto, etc.), especialmente a partir de Pollock (1989).

Entre las concepciones de la morfología en los modelos de Principios y Parámetros y el Programa Minimalista, pueden reconocerse dos grandes tendencias: aquellos autores que la vinculan estrechamente con la sintaxis y proponen que hay interacciones, paralelismos y semejanzas que justifican tratar a la morfología y a la sintaxis como módulos paralelos (=sintactistas) y aquellos que la consideran un componente asociado básicamente con el léxico, que actúa en forma previa a la sintaxis (=lexicalistas).

Uno de los análisis sintactistas más influyentes es la explicación de Pollock (1989) (retomada luego por Chomsky 1991) para las conocidas diferencias de orden entre el inglés y el francés:

- (12) a. John often kisses Mary.
Juan a menudobesa María
b. *John kisses often Mary.
Juan besa a menudo María
- (13) a. Jean embrasse souvent Marie.
Juan besa a menudo María
b. *Jean souvent embrasse Marie.
Juan a menudobesa María
'Juan besa a menudo a María.'
- (14) a. John does not kiss Mary.
Juan DO NEG besa María
b. *John kisses not Mary
Juan besa NEG María
- (15) a. Jean n'embrasse pas Marie.
Juan besa NEG María
b. *Jean ne pas embrasse Marie.
Juan NEG besa María
'Juan no besa a María.'

Pollock propone que los contrastes entre el inglés y el francés en la ubicación de los adverbios (12 vs. 13) y la negación (14 vs. 15) en relación con el verbo se explicarían a partir de las propiedades del SFlex de cada lengua. El francés tiene una flexión "morfológicamente rica", por lo que el ascenso de V^o a Flex^o puede darse en el caso de los verbos principales de esa lengua, ya que una flexión "morfológicamente rica" es "transparente" para la asignación de roles temáticos a los argumentos del verbo. Ello explica que los verbos principales puedan ascender a Flex^o y así aparecer antes de los adverbios (13.a) y la negación (15.a). Por el contrario, en inglés la flexión es "morfológicamente pobre" y por lo tanto solo permite el ascenso a Flex^o de los verbos auxiliares (que no asignan roles temáticos); de allí la agramaticalidad de (12.b) y (14.b).

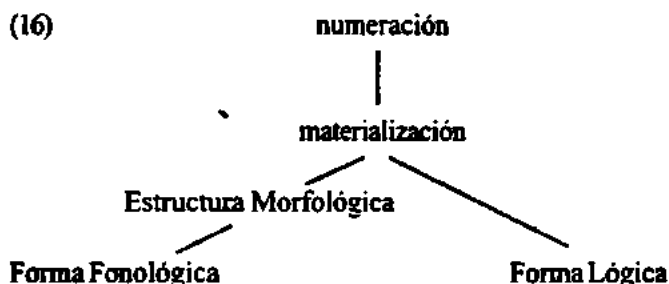
Por su parte, las posturas lexicalistas dentro de Principios & Parámetros (entre las que cabe mencionar a DiSciullo & Williams 1987) proponen que los paradigmas verbales se conforman en el léxico, previamente a la sintaxis, puesto que la sintaxis carece del "vocabulario" para dar cuenta de la creación de una forma verbal como *cantó* o *había cantado* (nótese que los paradigmas incluyen tanto formas flexivas como frasales o perifrásticas).

También el primer Programa Minimalista adopta una "hipótesis lexicalista" para la flexión, por la cual las palabras entrarían ya flexionadas a la numeración (Chomsky 1993, 1995). Los movimientos en la sintaxis no estarían desencadenados

por requerimientos de los afijos (como en los modelos anteriores del mismo Chomsky o en la explicación de Pollock), sino solo para chequear rasgos formales con los correspondientes núcleos funcionales desde la posición de especificador-núcleo.

Una alternativa sistemática a las posturas lexicalistas y sintactistas mencionadas se abre con el modelo de la Morfología Distribuida (MD), de Halle & Marantz (1993), quienes adoptan de la morfología "basada en el lexema" o "morfología sin afijos" (cfr. Aronoff 1976 y Anderson 1992) el supuesto de que hay inserción tardía de los rasgos fonológicos de los ítems. El nombre del modelo hace alusión al hecho de que, para Halle & Marantz, las tareas que se atribuyen tradicionalmente a la morfología no están concentradas en un único componente, sino más bien "distribuidas" entre varios niveles diferentes.

Según Halle & Marantz, en la sintaxis y en la Forma Lógica los nodos terminales no tienen rasgos fonológicos, por lo que esos niveles de la derivación operan exclusivamente con haces de rasgos morfosintácticos. Los rasgos fonológicos aparecen recién después de materialización [*spell-out*], "en el camino" hacia la Forma Fonológica, en la denominada *Estructura Morfológica*.



La Estructura Morfológica (EM), pues, se encarga de asignarles rasgos fonológicos de los ítems léxicos "concretos" a los haces de rasgos morfosintácticos manipulados por la sintaxis oracional, previa a la materialización. Para la realización fonológica de los ítems, se busca en el lexicon la entrada cuyos rasgos morfosintácticos coincidan mejor con los manipulados por la sintaxis y la EM; la entrada "ganadora" será finalmente insertada en esa posición. Esa entrada puede estar subespecificada para el nodo (o sea, contener solo un subconjunto de los rasgos morfosintácticos del nodo), pero no debe ser contradictoria con alguno de los rasgos. Una vez que la entrada es encontrada, sus rasgos fonológicos e idiosincrásicos son copiados en el nodo terminal. Hay, pues, competencia [*competition*] entre diversos ítems por un mismo nodo terminal. Puesto que recién en la Estructura Morfológica se insertan los ítems concretos, se deduce que la sintaxis y la Forma Lógica son ciegas a sus propiedades particulares.

Las nociones de inserción tardía y competencia son especialmente relevantes en el caso de las categorías funcionales (determinante, tiempo,

aspecto, modo). puesto que, si la sintaxis solo manipula rasgos semánticos o morfosintácticos (y no rasgos fonológicos), se deduce que la decisión de cuál será la entrada ganadora para esos nodos se decide recién en la EM. Esto es, la sintaxis y la FL desconocen si lo que se insertará en determinado nodo funcional es una palabra independiente o un afijo, dado que solo manipulan rasgos morfosintácticos y semánticos. Puede suceder, así, que varios nodos sintácticos independientes den lugar a una única palabra desde el punto de vista fonológico (como en el caso de los verbos flexionados, que resultan de la fusión de la categoría léxica V(erbo) con las categorías funcionales T(empo) y también Asp(ecto) o M(odo), además del morfema de concordancia).

A partir de estos principios, se ha propuesto en el marco de la Morfología Distribuida que un número importante de operaciones que en Principios & Parámetros realiza la sintaxis son en realidad post-sintácticas, particularmente las que aluden a condiciones morfosintácticas de buena formación y a requerimientos particulares de una lengua (por ejemplo, la inserción del verbo soporte *do* en casos del inglés como 14.a, cfr. Embick & Noyer 2001). Una consecuencia significativa es que el orden lineal de los morfemas no se desprende necesariamente de la sintaxis, dado que una serie de operaciones ocurrirán después de la materialización (un hecho notado por Halle & Marantz 1993: 115).

3.2. EL ANÁLISIS DE LAS PERÍFRASIS DE LEMA/ RIVERO

El caso de las perífrasis del español medieval es especialmente interesante para el debate teórico que hemos visto en el apartado anterior, porque plantea a priori un desafío empírico para una postura lexicalista sobre los paradigmas verbales. Lema (1994: 151) señala sagazmente que la distribución de los afijos y los auxiliares temporales para el condicional y el futuro medievales invita a “relacionar formalmente” esas variantes, para no “reduplicar una función similar en el léxico y la sintaxis”. Mientras que la ubicación en el modelo gramatical de la afijación flexiva es una “cuestión debatible” en el nivel teórico, sostiene Lema, el tipo de alternancia en cuestión parece “inclinarse a favor de una solución sintáctica para este caso particular.

Los análisis propuestos por Lema y Rivero, por su parte, están inspirados en la postura sintactista de Pollock antes reseñada, ya que las diferencias entre las formas verbales sintéticas y analíticas aparecen ligadas con distintas proyecciones u operaciones sintácticas.

A partir de datos del español medieval y de las lenguas eslavas, Rivero propone una distinción entre auxiliares léxicos y funcionales de las perífrasis que se basa en una serie de criterios de diferente orden, que apuntan todas a asimilar los auxiliares funcionales a la categoría funcional Flex(ión) (al igual que los morfemas flexivos) y los auxiliares léxicos a la categoría léxica V(erbo) (al igual que los verbos principales).

El criterio I es el de *significación*: los auxiliares funcionales serían elementos “gramaticalizados, sin contenido descriptivo”, con lo que su estructura léxico-semántica es exclusivamente temporal. Por el contrario, los auxiliares léxicos, que son elementos “no gramaticalizados con un contenido descriptivo” (Rivero 1994: 111), tienen significado modal, aspectual o de voz/diátesis, además de temporal.

El criterio II es el de *selección*: el auxiliar funcional no asigna ningún papel temático, sostiene Rivero, por lo que no tiene en realidad ningún argumento, mientras que el auxiliar léxico sí selecciona a su complemento.

El criterio III es el de *estructura sintagmática*: el auxiliar funcional se genera en las capas funcionales o “altas” de la oración, mientras que los auxiliares léxicos se generan más abajo, en las capas léxicas de la oración.

El criterio IV de *movimiento de X^o* sostiene que los auxiliares funcionales permiten (o exigen, en ciertas lenguas) el movimiento nuclear. El movimiento nuclear puede ser corto (el “auxiliar es blanco para la incorporación de un X^o que forma un complejo morfológico con *ēl*”, dando lugar a la variante sintética) o largo (el X^o “salta” el auxiliar hacia C^o, formando así la variante analítica). Ninguna de las clases de movimiento nuclear estaría permitida para los auxiliares léxicos (Rivero 1994: 112).

El criterio V de *movimiento de X^{mor}* es complementario del anterior y supone que los auxiliares funcionales no admiten la anteposición del SV complemento, mientras que los léxicos sí la permiten.

El criterio VI, finalmente, es el de *apoyo morfológico* y hace hincapié en el hecho de que los auxiliares funcionales “tienen normalmente *morfemas ligados* no acentuados como variantes”, a pesar de que también pueden aparecer “en *construcciones analíticas* en donde *no* forman palabra con:opleja con el verbo”. Los auxiliares léxicos, por el contrario, “no funcionan *ni* como clíticos *ni* como afijos”, y aparecen solo en construcciones analíticas (Rivero 1994: 112-113). Rivero observa que los auxiliares funcionales de las lenguas romances y eslavas que analiza pueden tener diferente estatuto morfofonológico (afijos, enclíticos generales y verbales, morfemas libres), mientras que los auxiliares léxicos solo pueden ser morfemas libres.

Ejemplos de auxiliares funcionales en el español medieval son para Rivero los de las perífrasis de futuro y condicional, que cumplirían todas las condiciones requeridas (pero cfr., más adelante, la discusión en 4.1), incluida la opcionalidad entre movimiento nuclear largo (variante analítica) y movimiento nuclear corto (variante sintética) habilitada por el criterio IV. De este modo, las formas analíticas se distinguirían de las sintéticas por medio de las dos clases de movimiento nuclear. Si el V^o sube a C^o mediante un movimiento largo, sorteando el auxiliar funcional, el resultado será la variante analítica *mandar vos he* (17.a), mientras que si el V^o se incorpora al Aux^o por medio de movimiento corto, resulta la forma sintética *(yo) vos mandaré* (17.b) (Rivero 1994: 121):

Obsérvese que la relación entre la distinción auxiliar léxico-auxiliar funcional que hemos expuesto anteriormente y el análisis de la alternancia entre variantes sintéticas y analíticas no es trivial, puesto que permite salvar dos problemas no menores que se le plantean al esquema de (17).

Por un lado, en lo que hace a la posibilidad de anteposición del SV (como en [*Leer los libros*], *creo que me dijo que nunca podría* h.), el movimiento a larga distancia se justifica porque los auxiliares léxicos asignan papel temático a su complemento SV, salvando así el Principio de las Categorías Vacías, ya que la huella quedaría regida temáticamente (Rivero 1994: 125).

Por otro lado, un movimiento como el de (17.a) debería violar la Restricción sobre el Movimiento del Núcleo (Travis 1984), que indica que los núcleos deben moverse de X° en X° sin saltarse ninguna posición nuclear. De este modo, para llegar a C° en el movimiento largo, el V debería incorporarse al primer núcleo (Aux°), cosa que visiblemente no hace. Para salvar ese problema, Rivero y Lema proponen que los auxiliares funcionales son “invisibles” a los fines de Relatividad Minimalizada (Rizzi 1990), ya que cuentan como un tipo distinto de X° y por lo tanto no bloquean la rección de la huella por el verbo movido (cfr. Rivero 1994: 125, Lema 1994: 151-2).

Ejemplos de auxiliares léxicos, por su parte, son las perífrasis de perfecto del español medieval (18), que, al igual que el francés (19) y el italiano (20) y a diferencia del español actual (21), presentan una alternancia de auxiliares (*ser/haver*) en el pretérito compuesto:

- (18) a. Es muerto/ llegado/ venido.
 b. Ha viajado/ corrido/ sonreído.
 c. Ha leído el libro.
- (19) a. Il est mort / arrivé/ venu.
 Él es-PERF muerto / llegado/ venido.
 b. Il a voyagé/ couru/ souri.
 Él ha-PERF viajado /corrido/ sonreído.
 c. Il a lu le livre
 Él ha-PERF leído el libro.
- (20) a. È morto/ arrivato/ venuto.
 Es-PERF muerto /llegado/ venido.
 b. Ha telefonato.
 Ha-PERF telefonado
 c. Ha accusato Maria.
 Ha-PERF acusado (a) María.
- (21) Ha muerto/ caído/ venido/ viajado/ corrido/ sonreído / comprado el libro.

De acuerdo con Rivero (1994: 115), los auxiliares de perfecto del español medieval “no se pueden clasificar entre los auxiliares puramente funcionales o

'gramaticalizados', puesto que el auxiliar selecciona el verbo complemento" (=criterio II). En efecto, en español medieval, y también en francés e italiano, el auxiliar *ser* (*être/essere*) se une a verbos inacusativos, mientras que *haber* (*avoir/avere*) lo hace con verbos inergativos o transitivos (pero cfr. más adelante la discusión en el apartado 4.1).

Lema (1994: 145), como hemos adelantado, retoma la división de Rivero entre auxiliares léxicos y funcionales, así como la explicación de la alternancia de las formas de futuro y condicional en términos de movimiento largo y corto de núcleo. A los fines de nuestro análisis, el único aporte significativo que realiza es la restricción formalizada sobre la posición de los clíticos, basada en Menendez Pidal (1964) (cfr. Lema 1994: 142), para explicar los datos de (1) y (4.a):

(22)*_{sc} CL...

Según Lema, (22) daría cuenta del hecho de que los clíticos no puedan aparecer en primera posición, por lo que se encuentran comúnmente en la segunda posición de la oración, sea pospuestos al verbo si éste es el primer elemento (4.a) o antepuestos al verbo si éste no es inicial (cfr. 4.b).

4. UN ANÁLISIS ALTERNATIVO

4.1 PROBLEMAS DE LA DISTINCIÓN AUXILIAR LÉXICO/ AUXILIAR FUNCIONAL

Un peligro obvio de la explicación proporcionada por Lema y Rivero es la circularidad que supone la distinción auxiliar léxico/ auxiliar funcional. Los tres primeros criterios enumerados en 3.2 (significación, selección y estructura sintagmática) no son pruebas empíricas independientes o tienen una validez relativa. En efecto, pruebas de que un auxiliar es léxico serían que no tenga "contenido descriptivo" (criterio I de significación) o que se genere en las "capas léxicas de la oración" (criterio III de estructura sintagmática), pero, como estas propiedades son aproximativas desde el punto de vista observacional, pueden manipularse de modo de obtener siempre el resultado deseado (esto es, si se pretende que un auxiliar sea léxico, entonces basta decir que tiene "contenido descriptivo" o que se genera en las "capas léxicas de la oración", y lo contrario se dirá si se pretende que el auxiliar sea funcional). Un caso ilustrativo es el del condicional español, que cumple varias de las propiedades requeridas para ser un auxiliar funcional, pero que, crucialmente, tiene significado modal, contradiciendo el criterio I. En cuanto al criterio II, de selección, sería plausible invertir la dirección del razonamiento y suponer que es en realidad el verbo (léxico) el que selecciona el auxiliar correcto a partir de los requerimientos de su propia estructura argumental.

Los tres últimos criterios (movimiento de X^0 , movimiento de X^{max} y apoyo morfológico), por el contrario, si parecen tener consecuencias empíricamente significativas que permitirían reconocer dos grupos distintos de auxiliares. Así, la posibilidad de "incorporación" del verbo léxico en el auxiliar es una propiedad exhibida por ciertos auxiliares funcionales, mientras que la posibilidad de anteposición del SV es una propiedad privativa de los auxiliares léxicos. Nótese que la posibilidad de "incorporación" del verbo léxico en el auxiliar involucra simultáneamente los criterios IV y VI de Rivero, ya que, en realidad, el movimiento corto del verbo solo puede comprobarse por medio de la existencia de la variante sintética (cfr. apartado 5.1 para una discusión detallada de los principios IV-VI).

Un caso concreto que ilustra tanto la circularidad de los criterios I-III como la importancia de IV-VI para definir la pertenencia de un auxiliar a la clase de los funcionales o de los léxicos lo constituye el caso de las perífrasis de perfecto en las lenguas romances, que hemos visto en (18-20). Como hemos dicho, Rivero (1994: 115) sostiene que los auxiliares de perfecto del español medieval "no se pueden clasificar entre los auxiliares puramente funcionales", basándose en el criterio II de selección.

Ahora bien, si revisamos el criterio I de la significación, cuesta pensar cuál podría ser la diferencia semántica para los datos de (18-20), ya que el significado parece exactamente el mismo en todos los casos, y se encuentra fuertemente ligado con T (no con otras proyecciones funcionales). Por otra parte, como se ha señalado anteriormente, sería sencillo variar la dirección del criterio II y suponer que en realidad el verbo transitivo, inergativo o inacusativo es el que selecciona el auxiliar correcto (*ser/haver*).

Por último, la misma Rivero (1994: 115-7), al mencionar el caso del perfecto perifrástico de las lenguas romances, sugiere que deberían hacerse ulteriores distinciones, dadas ciertas propiedades diferenciadoras. Por ejemplo, mientras que en el italiano es posible la anteposición del SV, en el español medieval no lo es, lo que lleva a Rivero a argumentar confusamente que entonces *ser/haver* no serían auxiliares funcionales en español antiguo, sino una "categoría mixta, a la vez funcional y léxica" (Rivero 1994: 117, nota al pie). En ese caso, la propiedad que distingue al perfecto del italiano del español medieval o del francés es, nuevamente, el criterio V de movimiento de X^{max} (o, en términos empíricos, la posibilidad de anteposición del SV complemento).

4.2 PROPIEDADES MORFOFONOLÓGICAS Y MD

Dados los problemas que se le presentan a la distinción auxiliar léxico/ auxiliar funcional y, por lo tanto, también al "movimiento largo" de (17.a), proponemos en este apartado que la alternancia entre variantes sintéticas y analíticas de futuro y condicional puede explicarse por motivaciones mucho más simples que

las argumentadas por Lema y Rivero. Partimos para ello de los principios de la Morfología Distribuida que hemos expuesto en 3.1 y, en particular, de la generalización de la noción de movimiento post-sintáctico en Embick & Noyer (2001).

Los contrastes que intentamos explicar son los de (23) (el condicional presenta la misma distribución básica):

(23)	español medieval	español moderno
a.	*Lo cantará.	Lo cantará.
b.	Cantar-lo ha.	*Cantar-lo ha.

Nuestra hipótesis es que no hay ninguna diferencia sintáctica entre las formas del español moderno y el antiguo, sino que la diferencia es de orden exclusivamente morfofonológico. Una serie de razones sustentan esa afirmación.

Recordemos, por un lado, que la misma descripción del problema presentada por Lema alude a cuestiones morfofonológicas (cfr. sección 2). Así, ejemplos como (4) (que repetimos aquí) sugieren que, en ese estadio de la lengua, el auxiliar de condicional (o de futuro) tiene un estatuto intermedio entre un afijo y un clítico, y que esa propiedad morfofonológica es la que motiva la alternancia al interrelacionarse con los requisitos del clítico pronominal:

- (4) a. *Desánpararte ian* (Zifar 68) (Rivero 1994: 131)
 b. *¿Quién nos daríe nuevas de myo Çid el de Biuar?* (*Çid*, 3378) (Lema 1994: 142)

En efecto, la interposición del pronombre entre el verbo y la flexión en (4.a) explicaría la imposibilidad de la forma sintética, que es la que aparece "por defecto" en el resto de los contextos.

Por otro lado, es factible rechazar el supuesto de que la imposibilidad de los clíticos de aparecer en primera posición se resuelva en la sintaxis, como afirman Lema y Rivero. Si bien no discutiremos en detalle el análisis de los clíticos pronominales, hay motivaciones teóricas fuertes para determinar que la segunda posición de los clíticos debería tratarse como una cuestión morfofonológica: si su posición lineal fuera resultado de una operación sintáctica, estaríamos suponiendo una sintaxis oracional extremadamente sensible a los requerimientos fonológicos de los constituyentes (para una discusión pormenorizada del problema, cfr. Embick & Noyer 2001: 556-7).

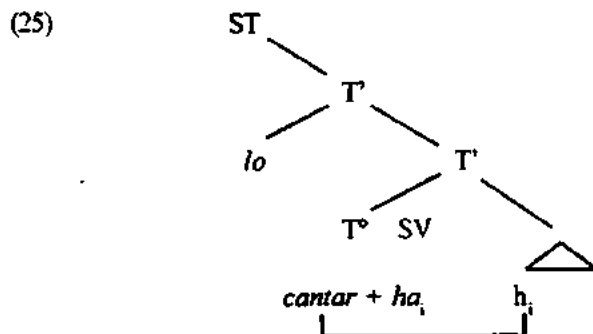
Una serie de argumentos empíricos adicionales ratifican la conveniencia de un tratamiento morfofonológico para este problema. En el caso específico del español medieval, por ejemplo, la restricción solo se da en las cláusulas matrices (a diferencia de lo que sucede en las lenguas eslavas, cfr. Embick & Iżworski 1996). Repetimos en (24) los datos relevantes de Lema, que ya mencionamos en la sección 2:

- (24) a. Que aún verná ora que-*l* veré al cantar (*Alexandre*, 159) (=5.b)
 b. ...e pensava como lo *quitaría* el nonbre e la buena fama (*Exemplos*, 106, 2906) (=6.b)
 c. El nacido *será* físico o adeuino o mostrar *ça* por religioso (*Juicios*, 206r4) (=8.a)
 d. Que se faga de todo en todo, e *se* cumplirá lo que él quisiere (*Zifar*, 108) (=8.b)

El hecho de que las variantes sintéticas aparezcan en cláusulas subordinadas (e incluso también en cláusulas coordinadas, como 24.d) torna inverosímil la explicación de que el principio que regula las variantes analíticas esté asociado con alguna categoría funcional de la cláusula. Esa restricción no parece resultado de una posición sintáctica determinada sino de una cuestión fonológica más primaria (i.e., la imposibilidad de que un elemento acentualmente débil aparezca en el primer lugar de la oración). Por otra parte, si se tratara de una cuestión sintáctica, el clítico debería poder estar en la misma posición en *lo cantaré* que en *Juan lo cantaré* (crucialmente, bien formada en español medieval y en español moderno).

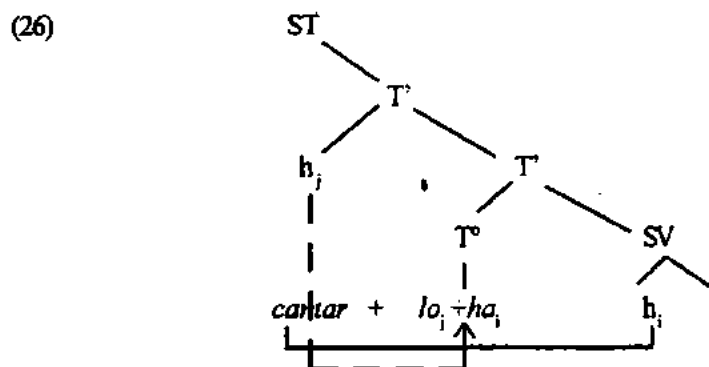
Obsérvese, por otra parte, que el movimiento del verbo a C en el esquema (17.a) de Rivero está motivado exclusivamente por el orden superficial de los elementos en la oración. Algo similar puede decirse acerca de la restricción (22) de Lema (1994: 142), que, curiosamente, ubica al clítico en relación con el Sintagma de Complementante (SC): de acuerdo con el mismo esquema de Rivero en (17.a), no solo el clítico no está en SC, sino tampoco muchas de las construcciones que sí cuentan como elementos en primera posición a los fines de legitimar el clítico (por ejemplo, sujetos y negación). Además, los elementos que están antepuestos a los clíticos cuando aparecen las variantes sintéticas (sujetos, negación, pronombres interrogativos) no constituyen una clase natural que pueda asociarse con una posición sintáctica determinada.

Dadas las consideraciones anteriores, proponemos que, tanto para (23.a) como para (23.b), la configuración sintáctica en el momento de la materialización [spell-out] sería la de (25), similar al esquema (17.b) de Rivero:



En este esquema, el V° se ha movido en la sintaxis hacia T° para chequear rasgos formales, pero ambos núcleos mantienen sus propios rasgos formales y son visibles en forma independiente para la Estructura Morfológica. Por su parte, el clítico está adjuntado a T°, como en (25)³. Suponemos pues que, en principio, el orden de los elementos en el momento de materialización es *clítico pronominal + V + T* (*lo cantar (h)a*), igual que en *Juan lo cantará*. En el caso de la variante sintética, T° y V° quedan adyacentes y se fusionan en la EM siguiendo el esquema anterior de (25), por lo que T° (que en el momento de la materialización es solo un conjunto de rasgos formales: futuro + 3° sg., sin rasgos fonológicos asociados, cfr. apartado 3.1) se realiza como un afijo.

En cambio, en el caso de *cantarlo ha*, el movimiento del clítico pronominal será post-sintáctico: cuando queda al comienzo de la oración, desciende en la Estructura Morfológica a la posición de enclítico de V°. Al interrumpirse la adyacencia V°-T°, T° se realiza como un auxiliar-clítico, dando lugar a la forma analítica (26):



Recordemos que, en el marco teórico de la Morfología Distribuida, la diferencia entre clíticos y afijos en el futuro (*he/-é, has/-ás, ha/-á, hemos/-emos, hedes/-éis, han/-án*) es epifenoménica, puesto que los elementos de cada par pueden competir en la Estructura Morfológica por un nodo sintáctico con los mismos rasgos formales (futuro + PERS + NUM). Por lo tanto, la diferencia en el orden de los elementos (clítico verbo-T. verbo-clítico T) en el español medieval

³ No descartamos otras soluciones: que el clítico se haya movido en la sintaxis hacia una posición más alta (e.g., una proyección equivalente a la definición de "F" de Uriagereka 1995) o que todas las ubicaciones de los clíticos en español dependan por medio de operaciones post-sintácticas, suponiendo que en la materialización están aún dentro del SV. De todos modos, a los fines del análisis presentado, solo es preciso que la segunda posición del clítico sea un fenómeno de orden morfofonológico, por lo que no nos detendremos a evaluar aquí las diversas posibilidades de análisis.

y el español moderno depende exclusivamente de propiedades de la Estructura Morfológica y no tiene ninguna consecuencia para la sintaxis o la Forma Lógica (para conclusiones similares en la crítica a Rivero. Lema. pero a partir de los datos de las lenguas eslavas, cfr. Embick & Izvorski 1996).

5. CONSECUENCIAS DEL ANÁLISIS

5.1. VARIACIÓN EN LA SINTAXIS Y VARIACIÓN EN LA EM

En el apartado 4.1, hemos discutido los tres primeros criterios utilizados por Rivero y Lema (significación, selección, estructura sintagmática) para distinguir los auxiliares léxicos de los funcionales. En 4.2, por su parte, presentamos nuestro análisis de la alternancia entre formas analíticas y sintéticas del futuro y del condicional medievales, cuyas consecuencias pueden generalizarse a otros casos de perífrasis.

Volvemos ahora a los tres últimos criterios, que, según hemos señalado ya, son los únicos que tienen consecuencias empíricamente independientes: mientras que la posibilidad de “incorporación” del verbo léxico en el auxiliar es una propiedad exhibida por ciertos auxiliares funcionales, la posibilidad de anteposición del SV es una propiedad privativa de los auxiliares léxicos⁴. La distinción entre “propiedad exhibida por ciertos auxiliares funcionales” y “propiedad privativa de los auxiliares léxicos” no es casual. Obsérvese que es posible que una perífrasis no alterne con morfemas flexivos ni permita incorporación y, sin embargo, tampoco admita movimiento de SV ni otras operaciones análogas. No parece haber correlación necesaria entre el hecho de que un auxiliar sea funcional y su alternancia con variantes sintéticas. Así, por ejemplo, el perfecto perifrástico del español actual (*he/ has/ ha/ hemos/ habeis/ han cantado*) no alterna con formas sintéticas y, sin embargo, no admite la anteposición del SV (cfr. 27.a) o la elipsis (cfr. 27.b), al contrario de lo que sucede con otras perífrasis, como las modales con *poder* (cfr. 28):

- (27) a. *Cantado en la quinta ha Juan
 b. *Yo he llegado y Juan también ha
- (28) a. Cantar en la quinta, podés
 b. Yo pude llegar y Juan también podrá.

⁴ Retenemos por razones de comodidad la etiqueta *auxiliar funcional* para referirnos a aquellos auxiliares que no admiten la anteposición del SV ni otras operaciones sintácticas similares y la de *auxiliar léxico* para los que sí permiten esas operaciones (cfr. el contraste entre los ejemplos 27-28).

De estos ejemplos deducimos que el auxiliar del perfecto perifrástico español es funcional en el sentido relevante, aun cuando no alterne con variantes sintéticas (cfr. también el análisis antes mencionado para el perfecto medieval de Rivero 1994: 115-117). Por lo tanto, las propiedades IV-VI (incorporación/ formas sintéticas alternantes) y V (la posibilidad de anteposición del SV) son mutuamente excluyentes (i.e., si un auxiliar permite incorporación, entonces su SV no puede anteponerse; si un SV complemento puede anteponerse, entonces el auxiliar no permite incorporación), pero esa relación no es bidireccional. Así, el hecho de que un auxiliar no permita incorporación o no alterne con variantes sintéticas no implica necesariamente que pueda anteponerse el SV complemento y, por el contrario, que no pueda anteponerse el SV complemento no implica que haya incorporación o variante sintética alternante (es el caso de la perífrasis de perfecto). Esta disquisición no es un simple juego de palabras, puesto que muestra que en realidad los criterios IV-VI, por un lado, y V, por el otro, corresponden a propiedades de niveles distintos de la derivación: la Estructura Morfológica y la sintaxis, respectivamente, y no son, por lo tanto, interdependientes.

En síntesis, el único criterio verdaderamente sintáctico de los propuestos por Rivero es el de movimiento de X^{max} . Los valores [+/- anteposición del SV] definen una propiedad relevante para la sintaxis; esto es, la distinción relevante es entre Flex/T asociados con una proyección funcional que pueda aparecer "separada" del SV (en español, generalmente vinculados con verbos modales, como *poder*) y Ts "puros" que solo pueden realizarse (relativamente) adyacentes al V. Obsérvese que, de hecho, Rivero agota las posibilidades lógicas de combinación de un auxiliar funcional (definido, evidentemente, por el criterio V) y los distintos estatutos morfofonológicos posibles (afijo, clítico, morfema libre). El hecho de que un auxiliar funcional pueda ser indistintamente afijo, clítico o morfema libre sustenta la idea, acorde con los principios de la Morfología Distribuida, de que las propiedades de la Estructura Morfológica son irrelevantes a los fines de la sintaxis y la Forma Lógica.

En ese sentido, cabe destacar que las construcciones sintácticas tienen distintos estatutos en la relación de adyacencia entre el verbo y el auxiliar funcional. Así, la negación, los adverbios o las partículas interrogativas no "cuentan" para determinar la adyacencia entre el verbo y el auxiliar funcional, por lo que podrían resultar de operaciones de reajuste morfofonológico en la Estructura Morfológica o la Forma Fonológica:

- (29) Jean n'est pas venu hier.
Juan aux-pasado NEG. V-part ayer
'Juan no vino ayer' (francés)
- (30) Juan había anteriormente ocupado la casa.
- (31) Pročel li bjax knigata?
leído li-interrogativo había el+libro
'¿Había leído el libro?' (húngaro, Rivero 1994: 135)

Por el contrario, la interrupción de la relación entre el auxiliar y el verbo por otro tipo de construcciones sí parece implicar necesariamente alguna operación de la sintaxis, como en la anteposición del SV mencionada por Rivero o en la elipsis (cfr. ejemplos de 28) o los casos de perífrasis pasivas del latín discutidos por Embick (2000: 202) en los que un argumento interviene entre el auxiliar y el verbo, como el sujeto en (32):

- (32) Ea adhibita doctrina est
 esa dada instrucción-nom es-PAS
 'Esa instrucción ha sido dada...'

En el caso en que la adyacencia entre el auxiliar y el verbo pueda ser interrumpida por argumentos, como en (28) o (32), será preciso postular alguna proyección funcional distinta de ST, o bien una posición extra donde pueda alojarse el argumento movido, o bien una operación particular sensible a rasgos formales relevantes para la sintaxis.

En conclusión, la distinción entre propiedades morfofonológicas y propiedades sintácticas de los auxiliares permite reconocer a su vez dos tipos de causas para la variación lingüística en las propiedades de las perífrasis:

1) la variación lingüística puede deberse a propiedades morfofonológicas particulares de ciertos ítems léxicos, triviales para la sintaxis, como en la alternancia de variantes analíticas y sintéticas (cfr. criterios IV y V de Rivero);

2) la variación lingüística puede deberse a razones sintácticas, relativas a la aparición en la sintaxis de una proyección funcional distinta de T (o de una operación específica de movimiento) que permita algún tipo de opción estilístico-semántica (cfr. criterio V de Rivero). En ambos casos, los principios solo podrán hacer alusión a vocabulario relevante desde el punto de vista sintáctico ("aspecto", "modo"), no morfofonológico ("afijo", "clítico", "morfema libre"). Esta opcionalidad estilística no se da nunca en los casos de variación morfofonológica: por ejemplo, las variantes sintéticas y analíticas del futuro no alternan optativamente (en los casos donde aparece cierta libertad en la distribución, como los ejemplos de cláusulas coordinadas en 8, diremos que hay dos gramáticas levemente distintas en lo que se refiere a las restricciones morfofonológicas de los clíticos en la Estructura Morfológica).

5.2 RECAPITULACIÓN FINAL

En síntesis, consideramos que el caso del español medieval es interesante para el marco teórico de la Morfología Distribuida, porque da sustento a las hipótesis que ven ciertos fenómenos (e.g., la alternancia de variantes sintéticas y analíticas o la segunda posición de los clíticos) como producto de movimientos post-sintácticos.

Esperamos haber demostrado a partir del caso del español que no es posible mezclar en una sola dicotomía propiedades morfofonológicas, sintácticas y temático-semánticas para distinguir el funcionamiento de los auxiliares, como en la propuesta de Rivero/Lema. En particular, no es verdad que "el estatuto morfológico de esos auxiliares se deriv[e] de su naturaleza funcional en el sentido del Criterio I de Significado y el II de Selección" (Rivero 1994: 134). Por el contrario, hemos sugerido que hay dos propiedades distintas que pueden o no coincidir en el mismo auxiliar, una de índole sintáctica (admitir o no la separación del SV complemento) y otra morfofonológica (la de ser o no un clítico). En el caso particular de las alternancias analizadas, hemos concluido que algunos fenómenos pueden tener una explicación más plausible en términos de propiedades morfofonológicas de ciertos elementos, una fuente de variación entre lenguas que las teorías sintactistas a menudo han desconocido (cfr., nuevamente, Rivero 1994: 134).

Parafraseando la observación de Lema (1994:151) acerca de los análisis lexicalistas, consideramos, pues, que la adopción del marco teórico de la MD es una "cuestión debatible" en el nivel teórico, pero que los problemas de un análisis sintáctico para dar cuenta de los fenómenos aquí estudiados parecen "inclinarse a favor de una resolución en términos morfofonológicos, y no sintácticos.

En síntesis, con el presente artículo esperamos haber aportado datos útiles para el estudio diacrónico del español desde una perspectiva generativa, así como una modesta contribución teórica al marco de la Morfología Distribuida.

LAURA KORNFIELD

Universidad de Buenos Aires
CONICET

OBRA CITADAS

- ANDERSON, S., 1992. *A-morphous morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARONOFF, M., 1976. *Word Formation in Generative Grammar*. Cambridge: MIT.
- CHOMSKY, N., 1970. "Observaciones sobre la nominalización", en: Sánchez de Zavala (comp.) *Semántica y sintaxis en lingüística transformatoria I*. Madrid: Alianza. 1974, 133-187.
- CHOMSKY, N., 1981. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris.
- CHOMSKY, N., 1986. *El conocimiento del lenguaje*. Barcelona: Altaya. 1994.
- CHOMSKY, N., 1991. "Algunas notas sobre la economía de la derivación y la representación", en: *El Programa Minimalista*. Madrid: Alianza. 1999.
- CHOMSKY, N., 1993. "Un programa minimalista para la teoría lingüística", en: *El Programa Minimalista*. Madrid: Alianza. 1999.

- CHOMSKY, N., 1995. *El Programa Minimalista*. Madrid: Alianza, 1999.
- DI SCIULLO, A. & E. WILLIAMS, 1987. *On the Definition of Word*. Cambridge: MIT Press.
- EMBICK, D., 2000. "Features, Syntax, and Categories in the Latin Perfect". *Linguistic Inquiry* 31, 185-230.
- EMBICK, D. & R. IZVORSKI, 1996. "Participle-auxiliary word-orders in Slavic". *Formal approaches to Slavic Linguistic: The Cornell Meeting*. Michigan: University of Michigan.
- EMBICK, D. & R. NOYER, 2001. "Movement Operations After Syntax". *Linguistic Inquiry* 32: 555-595.
- HALLE, M. & A. MARANTZ, 1993. "Distributed Morphology and the pieces of inflection". en: Hale, K. & S. Keyser (eds.) *The View from Building 20*. Cambridge: MIT Press. 111-176.
- HARLEY, H. & R. NOYER, 1999. "State-of-the-Article: Distributed Morphology". *GLÖT* 4.4. abril 1999, 3-9.
- LASNIK, H., M. DEPLANTE & A. STEPANOV, 1999. *Syntactic Structures revisited*. Cambridge: The MIT Press.
- LEMA, J. 1994. "Los futuros medievales: diacronía y sincronía". en: Demonte, V. (ed.) *Gramática del Español*. México: El Colegio de México. 139-166.
- MENENDEZ PIDAL, R., 1964. *Cantar de Mio Çid*. Madrid: Espasa Calpe.
- POLLOCK, J-Y., 1989. "Verb movement, Universal Grammar and the structure of IP". *Linguistic Inquiry* 20, 363-424.
- RIVERO, M.L., 1994. "Auxiliares léxicos y auxiliares funcionales". en: Demonte, V. (ed.) *Gramática del Español*. México: El Colegio de México. 107-138.
- RIZZI, L., 1990. *Relativized minimality*. Cambridge: MIT Press.
- TRAVIS, L., 1984. *Parameters and Effects of Word Order Variations*. Tesis doctoral. MIT.
- URIAGEREKA, J., 1995. "Aspects of the Syntax of Clitic Placement in Western Romance". *Linguistic Inquiry* 26, 79-123.



EL DOBLE EXILIO DEL HOMBRE EN LA TIERRA: CONCEPCION ALFONSI DEL LENGUAJE Y SU DIVERSIDAD

RESUMEN

El artículo ofrece un panorama general de la práctica de la traducción en la corte letrada de Alfonso X como parte de la empresa político-cultural diseñada por el Rey Sabio. Luego de hacer algunas precisiones sobre la naturaleza de la traducción alfonsí como recreación y uso de los textos en otras lenguas, se analizan tres episodios bíblicos narrados en la *General Estoria*: la Creación, la expulsión de Adán y Eva y la confusión de las lenguas en Babel. En el tratamiento dado por los cronistas a estas historias básicas podemos vislumbrar la concepción alfonsí del lenguaje y de su diversidad y al mismo tiempo poner en contexto la ambición y el atrevimiento que supone el proyecto de dominación imperial en correlación con la aspiración a recomponer una lengua universal mediante la traducción.

Palabras clave: Alfonso X; *General Estoria*; Traducción; Biblia; Creación; Adán y Eva; Babel

ABSTRACT

This work offers a general view of the practice of translation in the court of Alfonso X as a part of the political and cultural initiative designed by the Learned King. Along with the definition of the nature of alphon sine translation as recreation and use of works produced in other languages, three biblical episodes narrated in the *General Estoria* are analysed here: the Creation, the Expulsion of Adam and Eve and the confusion of the languages in Babel. In the way in which the chroniclers treated these basic stories it is possible to glimpse the alphon sine conception of language and its diversity, and at the same time to set in context the ambition and daring supposed by his project of imperial domination, correlated with his aspiration to recompose an universal language by the means of translation.

Key Words: Alfonso X; *General Estoria*; Translation; Bible; Creation; Adam and Eve; Babel

Dentro de un proyecto de investigación sobre el fenómeno de la traducción en la Edad Media (y en el ámbito cultural de las nascentes lenguas romances), me ha interesado enfocarme en un territorio y en un tiempo muy acotados: el reino de Castilla durante los periodos alfonsi y post-alfonsi (que abarcan la segunda mitad del siglo XIII y la primera década del siglo XIV). La razón para concentrarme en estas coordenadas históricas tiene que ver con el extraordinario impulso que la actividad traductora recibió en los círculos letrados ligados a la corte del rey Alfonso X el Sabio: lo que hasta entonces había sido una práctica—muy fructífera, por cierto—circunscripta al mundo clerical de los principales centros monásticos (San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos, Sahagún, Nájera, San Pedro de Cardeña) y de los estudios generales y escuelas catedrales de Palencia, Santiago de Compostela y Toledo, se convirtió en parte fundamental de una empresa político-cultural sistemática y masiva bajo la dirección del propio monarca. En el seno de esa actividad literaria y científica tan ambiciosa es posible encontrar una reflexión (más histórica, y por lo tanto más narrativa, que filosófica) sobre el traslado lingüístico de ciertos saberes (científicos, jurídicos, históricos, políticos) al ámbito del romance castellano. Por todo ello, entonces, considero que un estudio de la traducción en la Castilla medieval debe comenzar con Alfonso X y, además, debe poner este estudio en la perspectiva del proyecto político-cultural que guió la tarea traductora.

EL PROYECTO POLÍTICO-CULTURAL DE ALFONSO X EL SABIO

Al subir al trono en 1252, Alfonso X heredó de su padre Fernando III el Santo una Castilla convertida en potencia europea de primer orden. Bajo San Fernando se había producido la unión definitiva de Castilla y León y la reconquista de Andalucía, con las ricas ciudades de Córdoba y Sevilla. El propio Alfonso, siendo infante, habían logrado la reconquista del reino de Murcia. Este abrupto crecimiento territorial tuvo como consecuencia inmediata la posibilidad de acceder a beneficios económicos importantes debido a la calidad de la tierra, el desarrollo de la industria y el oro africano atesorado en los principales centros urbanos.

Aunque no faltaron turbulencias sociales desde el comienzo de su reinado¹, lo cierto es que el Rey Sabio contó con una inmejorable posición en lo

¹ El violento reajuste a las nuevas condiciones trajo aparejados graves desequilibrios: la débil demografía castellana volvió muy problemática la organización del territorio conquistado, por lo que se recurrió a la solución más fácil: la explotación extensiva de la tierra (plantaciones de olivo y ganadería) mediante la concesión de latifundios a la nobleza. En el orden social hubo tensión entre los colonos cristianos y los pobladores musulmanes; el éxodo de la población mora provocó escasez de mano de obra en los campos, con la consiguiente pérdida de cosecha y hambrunas. Frente a las dificultades de la explotación económica, se apeló al auxilio de los banqueros genoveses que terminaron dominando financieramente la situación. Esto llevó a una crisis que se tradujo en inflación y carestía endémicas.

militar, en lo político y en lo económico, que le sirvió de respaldo para promover un ambicioso proceso de adaptación a un nuevo estatuto político y social del reino entero. Para lograr este objetivo, Alfonso X diseñó, con la colaboración del círculo intelectual más numeroso y erudito de su época en el Occidente europeo, integrado por cristianos, judíos y musulmanes, un vasto proyecto político-cultural.

Hablar aquí de "proyecto" implica poner el acento en la existencia de un meditado programa de acción política, cuya impronta intelectual fue tan profunda como escasa su dimensión pragmática y su comprensión de las condiciones históricas concretas. Por lo tanto, proyecto debe entenderse como concepción teórica, diseño abstracto, pero también como intento de aportar racionalidad al ejercicio del poder. A su vez, hablar de "político-cultural" supone hacer hincapié en la inseparabilidad de estas dos facetas en la concepción alfonsí, que sólo con afán de claridad expositiva se discriminan en las líneas que siguen².

El proyecto político, en el plano interno, consistía en promover y dirigir el pasaje de una organización feudal del reino (con las peculiaridades castellanas conocidas) a un sistema que Maravall denomina "corporativo de base territorial". Esto significaba cambiar la naturaleza misma del lazo social: ya no la relación personal señor-vasallo y su multiplicación en una estructura piramidal, sino la relación global del rey con su pueblo, pues el reino constituía un *corpus* del cual los diferentes grupos sociales eran los miembros y el rey, la cabeza, el corazón y el alma; de este modo, a la organización estamental (que el pensamiento alfonsí resignificó en sentido opuesto al originario, coadyuvando al fortalecimiento y no a la disgregación del poder central) se superponía la noción de pueblo ('conjunto de los habitantes de un reino sin distinción social'³) de la misma manera que a la condición de vasallo se superponía la de súbdito.

En el orden externo, su proyecto fue elevar a Castilla al primer rango, no sólo entre los reinos hispánicos sino también en el contexto europeo, y, por último, alcanzar la corona de emperador romano-germánico. Como es bien sabido, las pretensiones imperiales de Alfonso eran legítimas: sus derechos le venían de su madre, Beatriz de Suabia, princesa alemana. Al morir Conrado, hijo de Federico II, quedó como único heredero directo de la casa Hohenstaufen. Pero el carácter electivo del Imperio relativizaba esta legitimidad, lo que obligó a una serie interminable de gestiones, intrigas y acciones directas que agotaron las arcas del reino. Todo este proceso fue conocido como el "Fecho del Imperio", con obvias connotaciones negativas.

² Sigo en el desarrollo de este tema el aporte fundamental de Maravall, 1965, y los comentarios de García de Cortazar, 1976, pp. 306-10 y 338-41.

³ «Pueblo tanto quiere decir como ayuntamiento de gentes de todas maneras de aquella tierra do se allegan. E desto non sale ome nin mujer, nin clérigo, nin lego» (Partida F, II, 5^o).

Como se ve, en tanto teoría política, esta concepción combinaba una inusitada idea abarcadora de pueblo con una visión notoriamente centralista y personalista del ejercicio del poder por parte del monarca, ungido por Dios a través de su linaje. Tal como sostiene Maravall, "la concepción corporativa del pensamiento de Alfonso X, su idea del reino como 'corpus', *transforma [...] los conceptos básicos de la cultura: así, los de territorio, pueblo, poder político, 'naturaleza', derecho, historia, etc.; todos aquellos, pues, que se articulan en una doctrina sistemática del orden político*" (Maravall, 1965, p. 268; las itálicas son mías).

La estrecha conexión de lo cultural y lo político se hace más clara si tenemos en cuenta que era necesario preparar cuadros para cubrir la cantidad de puestos oficiales requeridos por una administración centralizada. Además, si en teoría el régimen corporativo era racionalmente superior al feudal, entonces un pueblo más educado y, por lo tanto, más inclinado al pensamiento racional, espontáneamente daría su adhesión al proyecto del rey. Tal idea parece subyacer en un pasaje del *Setenario*, obra enciclopédico-jurídica compuesta al final del periodo alfonsí, pasaje en el que, al mencionar que los consejeros insistían al rey Fernando III para que convirtiera su reino en un imperio, como lo había sido antes, se dice:

Mas él [...] entendió que como quier que ffuese bien e onrra dél e de los suyos en ffazer aquello que el conseiauan, que non era en el tiempo de lo ffazer [...] porque los omnes non eran adereçados en sus ffechos así como deuián. ante desuiauan e dexauan mucho de ffazer lo que les conuina que ffiziesen segunt fizieron los otros donde ellos venían. Et por ende tenie que deute fazer ssegunt ellos fizieron porque conplidamente mereçiesen sser onrrados como ellos ffueron, e que este adereçamiento non se podia fazer sinon por castigo e por consejo que ffiziesen él e los otros reyes que después dél viniessen [et que] conuenie que este castigo fuesse fecho por escripto para ssiempre. (Vanderford, 1945, pp. 22-23)⁴

Esta impronta pedagógica en gran escala se revela en el diseño de la ambiciosa empresa cultural. El aspecto más destacado es la elevación de la lengua romance de Castilla a lengua de cultura en pie de igualdad con el latín, acontecimiento inédito en el Occidente europeo. En efecto, Alfonso X dio al castellano la categoría de lengua oficial⁵, hizo traducir textos científicos y literarios a la lengua romance y en ella hizo redactar tanto sus obras jurídicas como sus obras históricas. Esta decisión fundamental fue fruto de una clara conciencia de los

⁴ Tomo este argumento, y la sugerencia de este lugar del *Setenario*, de Catalán, 1992, pp. 16-17. ✓

⁵ Consolidando así una tendencia iniciada por su padre, Fernando III; véase al respecto Lomax 1971.

problemas culturales particulares de su reino y de su tiempo: el árido panorama de la cultura latina en Castilla y la deficiente educación superior luego del fracaso de la iniciativa palentina. Frente a esta situación, el único camino era separar la idea de enseñanza de la idea del latín y volverse hacia la poderosa corriente cultural hispano-árabe, cuyos agentes moros y judíos utilizaban, en su contacto con los cristianos, la lengua romance⁶. En suma, el uso del castellano permitió la divulgación de los saberes en grupos más amplios que el estamento de los letrados —por lo tanto, una ampliación de los objetivos didácticos usuales— y al mismo tiempo, una participación más dinámica de los intelectuales musulmanes y judíos en el proceso de trasvasamiento del bagaje cultural y científico del Islam a la España cristiana.

El prestigio del saber oriental era más que evidente para españoles y europeos, toda vez que Toledo era el centro de difusión de las ciencias físicas y naturales. Esto marcará una impronta en el proyecto cultural alfonsí: se desdeña el saber especulativo (la Metafísica y aún la Filosofía judeo-islámica que se traducía en Toledo) y se privilegia el saber racional: es la ciencia, y en especial la Astronomía, lo que interesa al Rey Sabio, tal como ocurría desde el s. XII en el resto de Europa occidental⁷. Esto redundó en una mayor atención a la naturaleza, al mundo exterior, al mundo sensible, a las causas humanas de los acontecimientos históricos. También es evidente que esta concepción del saber y de la cultura corre paralela con una concepción del Estado como estructura educacional que proviene de las ideas derivadas del aristotelismo circulantes en la segunda mitad del siglo XIII. Alfonso X, como los aristotélicos de su época, estaba persuadido de que el Estado tenía el deber de garantizar a sus súbditos la satisfacción de sus necesidades de un orden moral e intelectual (Márquez Villanueva, 1994).

Por ello, todo el proyecto plantea una reforma “desde arriba” y una secularización de los medios educativos, con el consiguiente relegamiento de la Iglesia en la función de agente educador⁸. El rey no sólo dotó y encauzó la Universidad de Salamanca sin intervención de la Iglesia sino que fundó en Sevilla “escuelas generales de latino et de aravigo”, marcando la orientación de su

⁶ Esto no significa acordar con la tesis de Américo Castro y sus seguidores de que la prosa española fue creada por Alfonso el Sabio gracias a la instigación, influencia e intervención de los judíos de su círculo intelectual. Comparto las precisiones sobre el tema de Asensio, 1992, pp. 51-55 y 145-47.

⁷ Al respecto, no hay que olvidar que la Astronomía-Astrología estaban incorporadas a la idea alfonsí de un gobierno «científico».

⁸ Diversos autores han aludido al carácter «oficial» o «estatal» de la empresa cultural alfonsí; por ejemplo, refiriéndose a la enseñanza universitaria, Rashdall, 1936, II, pp. 64-65. Quien más ha insistido recientemente en el carácter no eclesiástico de esta empresa ha sido Márquez Villanueva 1994, que aporta abundante bibliografía, aunque su militante insistencia en una impronta semítica de dicha empresa parcializa los logros de su análisis.

reforma pedagógica. Esta perspectiva constituye también el rasgo original del enciclopedismo alfonsí. Aunque la idea del saber enciclopédico es profundamente medieval, Alfonso le dio una dinámica y una funcionalidad (propagación de la cultura para elevar el nivel intelectual de su pueblo) que están lejos de las compilaciones de un saber heredado para su salvaguarda y atesoramiento, según el modelo usual desde las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.

Para llevar adelante esta ambiciosa empresa Alfonso X organizó las llamadas «escuelas alfonsíes», en las que reunió intelectuales de toda España y de Europa, que trabajaron con seguridad en Toledo (continuando la Escuela de traductores ya establecida en el s. XI), en Sevilla y en Murcia⁹. Una de esas escuelas fue el llamado «taller historiográfico alfonsí», en el cual equipos de cronistas trabajaron en la redacción de sus obras históricas¹⁰.

El acento puesto en lo didáctico en gran parte de su obra, se destaca aún más en sus textos históricos, pues son ellos los destinados a un público más general que el de los textos científicos y jurídicos, con la misión de difundir la legitimación histórica de la ambiciosa empresa real¹¹.

TRADUCCIÓN Y RELATO HISTÓRICO EN LA CRÓNICA UNIVERSAL ALFONSÍ

Poco tiempo después de iniciada la redacción de la *Estoria de España*, el taller historiográfico alfonsí comenzó a trabajar en una segunda obra histórica: la *Grande e General Estoria* (= GE), concebida como una ambiciosa historia universal desde la Creación del mundo hasta la época de Alfonso X. La obra quedó inconclusa a la muerte del rey en 1284, interrumpiéndose el relato en la época de los padres de la Virgen María, con lo cual solamente alcanza a cubrir la historia anterior a Cristo.

Han llegado a nosotros seis partes. Las Partes I, II y IV están completas, las Partes III y V han sufrido pérdidas textuales y de la Parte VI tan sólo se conserva un fragmento inicial, por lo que ignoramos si Alfonso avanzó más en la redacción y se perdió o si allí quedó efectivamente interrumpida la obra.

En cuanto a los límites de la «universalidad» que concibe el círculo alfonsí, los textos conservados nos permiten apreciar que la *Estoria* comprende:

⁹ Sobre este tema, ya muy estudiado, véanse los trabajos de Gonzalo Menéndez Pidal 1951; Solalinde 1940, pp. 13-14; Romano 1971 y Procter 1980.

¹⁰ Véase al respecto Catalán 1963 y la actualización y ampliación de Fernández-Ordóñez 1992.

¹¹ Véase al respecto Fernández-Ordóñez, 1992, pp. 40-45, quien señala que numerosas observaciones de las *Estorias* «forman un manual de historia y derecho políticos de provecho no sólo para reyes, sino también para la educación de los súbditos» (42-43). Cf. también Ayerbe-Chaux 1978.

a) Israel y los pueblos que tuvieron relación con éste; b) Egipto (conocido a través de historiadores árabes); c) Grecia y Roma (tanto la mitología como la historia); d) algo de la India (por las expediciones de Alejandro Magno); e) España, por supuesto, y muy poco del resto de Europa (fundamentalmente Inglaterra), Asia y África.

El contenido de las Partes puede resumirse de este modo:

- Parte I: Desde la Creación hasta la muerte de Moisés.
- Parte II: Desde Josué hasta la muerte de David.
- Parte III: Los griegos después de Troya hasta el cautiverio de Babilonia.
- Parte IV: Desde Nabucodonosor hasta el rey Ptolomeo Philopator (Alejandro).
- Parte V: Desde los Macabeos hasta el emperador Tiberio.
- Parte VI: Genealogía de la Virgen María, vida de sus padres y de los padres de Juan el Bautista, historia de Herodes y de Octavio Augusto.

Como puede verse, el lapso que cubre la *GE* hasta donde se conserva coincide con el Antiguo Testamento. De manera que, siendo la Biblia en la Edad Media el libro histórico por excelencia, cuya veracidad estaba garantizada nada menos que por Dios, era lógico que se incluyera una traducción completa del AT según la versión Vulgata (con el agregado de la llamada *Glossa ordinaria*)¹². Por esta razón, algunos críticos consideraron a la *GE* como perteneciente al género de la "Biblia Historial". Dentro de este género también entra la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor, obra compuesta en el siglo XII que ya formaba parte del canon universitario en el siglo XIII, razón por la que se convirtió en fuente obligada para los cronistas alfonsíes: se trata de un compendio de narración bíblica al que se van agregando en forma de apéndice una serie de hechos sincrónicos paganos. Esto significa que traía, en pequeña escala, algunos rasgos de la *GE* y hasta cierto punto pudo servir de modelo general. Pero la obra que proporcionó la estructura básica a la *GE* fueron los *Cánones crónicos* de Eusebio-Jerónimo (por supuesto, actualizados), con lo cual queda manifiesta la vigencia de la más antigua tradición historiográfica cristiana. El esquema cronológico le sirvió de espina dorsal; luego las simples anotaciones de Eusebio se ampliaban hasta adquirir una envergadura narrativa plena, con ayuda de otras fuentes disponibles. La otra gran fuente principal fueron las *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo, un historiador judío romanizado. Esta obra se escribió para un público greco-romano al que la reciente destrucción de Jerusalén por los emperadores Vespasiano y Tito había desper-

¹² Las investigaciones de Margherita Morreale (1976 y 1982) y Pedro Sánchez-Prieto Borja (1990) sobre el texto bíblico utilizado en el taller alfonsí nos permiten saber hoy que el modelo fue la Recensión parisina de la tradición Vulgata, o Biblia de París, proveniente de la Sorbona.

tado el interés por el pasado judío. Allí el relato bíblico estaba pasado por el tamiz de los criterios históricos greco-latinos, lo que aumentaba la impresión de objetividad y veracidad.

Lo que más impresiona en una primera lectura de esta obra alfonsí es el afán de totalidad y exhaustividad que parece empujar el discurso hacia una permanente ramificación. Si se ha de buscar una constante, un tema que de algún modo centralice la obra, éste es *el saber*. La obra es monumentalmente enciclopédica porque no hay materia que le sea ajena. Así, por ejemplo, contando una historia sacada de las *Metamorfosis*, considera oportuna una larga digresión sobre los delfines. También es el caso de la larga explicación sobre las siete artes liberales al hablar de Atenas, o la descripción del río Nilo, que ocupa varios capítulos, o una sección completa que traduce la *Historia Natural* de Plinio¹³.

La labor redactora del equipo de cronistas que trabajó bajo la dirección del rey Alfonso el Sabio involucraba una serie de operaciones: la recopilación y selección de fuentes, la traducción, la compilación de los textos traducidos y su articulación final en un relato homogéneo, pautado por la cronologización. Me interesa ahora detenerme en el fenómeno de la traducción.

Como es bien sabido, las escuelas alfonsíes de traducción fueron el estadio culminante de un proceso iniciado en el siglo XII con la Escuela de traductores de Toledo, estadio culminante caracterizado por hacer de la lengua romance el punto de llegada del traslado lingüístico. La envergadura que alcanzó dicha práctica en el marco institucional aportado por el apoyo regio es lo que permite hablar aquí de momento fundacional de una escritura. Como Jauss sostiene en su teoría recepcional, la traducción es históricamente un factor de primordial importancia en el proceso de formación de una nueva literatura; éste es un ejemplo inapreciable de tal fenómeno.

Por supuesto que las características de este fenómeno de la traducción medieval son muy diferentes de lo que hoy entendemos por traducción. Mientras que la traducción es hoy un aspecto muy especializado de la actividad de escribir, en la época que nos interesa no era raro que la creación literaria, e incluso la producción científica, estuvieran ligadas a la traducción de textos antiguos o extranjeros coetáneos. A esta falta de distinción entre autor y traductor, debe agregarse un concepto radicalmente diferente de la actividad. Para una cultura manuscrita, con fuerte incidencia de la oralidad, la traducción era una amplísima operación de actualización, es decir, de traslado de un saber en lengua extraña a los términos del contexto cultural propio. Como tal, posee una dosis de productividad difícil de mensurar para nosotros: la traducción constituía una verdadera aventura de exploración lingüística, histórica y científica. Solamente en el contex-

¹³ Para un panorama general de esta obra son imprescindibles los trabajos de: Solalinde 1930; Lida de Malkiel, 1958-59 y 1959; Eisenberg 1973, Rico 1984 y Fraker 1996.

to de una cultura tipográfica la traducción se entendió como el ajuste unidimensional a la literalidad lingüística, del mismo modo que la aparición contemporánea de los aparatos mecánicos de registro y reproducción impuso un criterio de eficacia basado en la fidelidad del registro y la operación neutra y casi automática del canal traductor.

La traducción, entonces, era mucho más que una operación intelectual sobre equivalencia lingüística: constituía un proceso de apropiación de saberes mediante su adaptación a las condiciones y necesidades de la cultura castellana. Este carácter práctico es lo que está presente en el peculiar *modus interpretandi* alfonsí, que nada tiene que ver con “falta de permeabilidad” o “típico aperspectivismo medieval” que cierta crítica le endilgó¹⁴. De alguna manera —cuyos detalles están por averiguarse— lo que se manifiesta en la traducción alfonsí es un *uso* de los textos-fuente. Al decir que los textos no se interpretan sino que se usan, quiero señalar que no son sometidos a una desinteresada indagación de su exacto sentido, sino que se los utiliza, se les asigna una funcionalidad orientada hacia el presente de la recepción. Para los cronistas alfonsíes la pregunta por el “significado original correcto” de los textos carecía de interés. Todo texto era *significativo* (por autoridad, por tradición) pero sólo el traductor decidía *qué* significaba (para qué servía).

LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA TRADUCCIÓN ALFONSÍ

¿Qué era lo que habilitaba a los escritores medievales en general y a los cronistas alfonsíes en particular para manejar sus fuentes con tanta libertad? Del puñado de razones posibles me interesa ahondar aquí en una que me parece central: la conciencia de sus propias limitaciones. Desde la perspectiva cristiana, la imperfección de la condición humana era la marca de una insuficiencia moral, fruto del pecado y de su castigo, pero a la vez, mediante un giro que a nuestros ojos no deja de ser paradójico, esta imperfección ofrecía la oportunidad de un trabajo (y de una creatividad) sin límites, orientados a disminuir el carácter fallido que el hombre contagiaba a sus creaciones (en nuestro caso, los frutos del arte verbal). El trabajo de traducción y de glosa (muchas veces indiferenciado) era a la vez condena y alivio para todo escritor medieval, lanzado a la búsqueda de una perfección inalcanzable. El hombre, en tanto espíritu y en tanto creatura a semejanza de Dios, no podía vivir su existencia terrena sino como un exilio y no podía evitar que su quehacer literario estuviera impregnado de nostalgia por el paraíso perdido.

¹⁴ Para una visión tradicional de la traducción alfonsí, véase Lázaro Carreter 1961 (mi refutación en Funes, 1997, 16-17). Además de los trabajos liminares de Badía Margarit 1958-59 y Lida de Mallóel 1958-59, véase la bibliografía indicada por Jiménez Vicente, 1993, cap. II.

Es interesante enfocarnos en el modo en que Alfonso el Sabio despliega en la *GE* su reflexión sobre esta condición de exiliado del hombre. En el relato de la Creación, armado sobre una cuidadosa compilación del texto bíblico con los comentarios patristicos, la *Historia Scholastica*, las *Antigüedades judaicas* y los *Cánones crónicos*, se nos sugiere una primera forma del lenguaje: la palabra de Dios, cuya perfección se manifestaría en su capacidad creadora. Dios crea lo que nombra en un mismo acto indisoluble. Es necesario aclarar, sin embargo, que el texto cronístico elimina el discurso directo y convierte los actos de habla en acciones mudas; de modo que la palabra creadora sólo se infiere como discernimiento de las cosas creadas: "El primero día crio la luz, e todas las naturas delos angeles buenos et malos, que son las criaturas spiritales; et partio esse dia la luz delas tiniebras, et ala luz llamo dia, e alas tiniebras noche." (Solalinde, 1930, p. 4).

Pero luego, con el hombre, se nos habla más abiertamente de una segunda forma de lenguaje. Después de decir que no es bueno que el hombre esté solo y antes de crear a la mujer, Dios pone a Adán frente a todos los animales creados sobre la tierra para que éste les dé nombre a cada uno:

e aduxol essora delante todas las animalias que formara dela tierra por ueer como las llamarie e que nombres les dirie; et Adam llamo por sus nombres a cada unas dellas e aquellos nombres ouieron despues; et entre todas non auie ninguna en quien se el delectasse, e diol Dios adiutorio que! semeiasse, como oyredes. (Solalinde. 1930. p. 5)

De modo que el lenguaje de Adán no crea las cosas, sino que las identifica y permite su reconocimiento. A través de ese reconocimiento el propio Adán entiende que todos los animales tienen pareja menos él, y sólo entonces Dios crea a su compañera. El lenguaje de Adán es, por lo tanto, creación del lenguaje divino y por ello, forzosamente subalterno. Aun así, es el lenguaje que nombra las criaturas del mundo, el que asigna las primeras palabras a las primeras cosas. Goza, por ello, de la perfección que goza la primera pareja humana en el jardín del Edén, manifestada básicamente en su condición inmortal.

Los cronistas alfonsies siguen en todo este desarrollo un entramado narrativo forjado durante siglos de exégesis bíblica, solo que al volcarlo en nuevos cauces formales derivados de la escritura en prosa como práctica discursiva (Funes 1999) se pone en marcha un inevitable proceso de secularización, derivado de la aplicación de nuevos regímenes causales y nuevos parámetros de verosimilitud al encadenamiento de las acciones narradas. Es por eso que el relato de la creación se despoja de la andadura ritual del texto bíblico, huella de una oralidad arcaica, y también toma distancia del juego dialéctico que resulta de la densa trama de comentarios bíblicos multiseculares. Aún así, permanece en el texto cronístico alfonsí una concepción originada en la mentalidad oral primitiva que ha logrado atravesar una milenaria tradición textual: los nombres confieren poder sobre las

cosas (Ong, 1987, pp. 39-40). El lenguaje que se evoca en el relato de la Creación resulta, así, no solo perfecto sino también poderoso: revela un poder creativo en boca de Dios, un poder cognitivo en boca del hombre.

Una vez expulsados del Jardín del Edén, Adán y Eva inician el exilio del género humano en el reino imperfecto de la finitud. La dolorosa experiencia del trabajo para alimentarse y el conmocionante descubrimiento de la muerte con el asesinato de Abel a manos de Cain son las instancias más relevantes en el relato alfonsí para señalar la abismal tragedia del exilio.¹⁵ Abandonado el desesperado impulso de regresar al Edén, cuya entrada está previsoramente custodiada por un ángel con una espada de fuego, la pareja inicial se resigna a su destierro y asume el mandato de crecer y multiplicarse.¹⁶

Pero aún falta una segunda expulsión, que el texto presenta casi tan terrible como la primera. Mucho tiempo después, ya en la segunda edad del mundo, después del diluvio, la ira divina se descargará otra vez sobre los hombres con motivo de la construcción de la torre de Babel.

El valor supremo del lenguaje humano puede ahora apreciarse justo en el instante de su pérdida: su carácter único y universal. Aunque despojada de la capacidad creadora propia de la palabra divina, la palabra humana originaria despierta, después de Babel, la nostalgia por una perfección perdida para siempre: aquella que resulta de la unión esencial de las palabras y las cosas. Dice el texto:

Desque cato Dios aquella obra, dixo: "Euat que un pueblo es este, e uno el language de todos, e començaron esto a fazer, [...] descendamos alla et confondamosle el language que an agora todos uno, et mezclemos gele de guisa que, maguer que se oyan, que se non entiendan aunque esten muy cerca unos dotros". [...] E partieron a cada uno el language que era antes uno comunal a todos. [...] Onde dize Moysen enel onzeno capitulo que: "lo partio Dios daquel logar por todas las tierras desta guisa: que quando ell uno demandaja ladriellos, ell otro le daua bitumen, et quando ell otro pidie bitumen, ell otro le aduzie agua; et quando ell otro dizie agua, estel traya

¹⁵ Los cronistas especulan con que Adán tenía desde un principio al menos la intuición —ya que no la certeza— de su finitud: "[Dios] quando los echaua del Parayso dioles unas pelleças fechas de pelleças de ganados muertos que fueron uiuos. Et diz aqui la Glosa que Adam numqua aun uiera cosa muerta ninguna, nin sabie que era muerte, e que entendiesse que de cosas uiuas fueran aquellas pieles que el uistie, e eran ya muertas, e que apercibríe dessi algo por ello: et esto es que assi morrie el." (Solalinde, 1930, p. 6).

¹⁶ "Et Adam e Eua ueyendo se en tanta mesquindat [...] fueron en cuydado de meter se a buscar la carrera e tornar se de cabo a aquel Parayso terrennal del deleyte onde sallieran. Et nuestro sennor Dios por que sabie que serie esto asmado desta guysa, por guardar que si fuessen que se non cumpliesse [...], puso El en la entrada del Parayso un angel con una espada de fuego que numqua iamas alla dexasse entrar a ninguno [...]; et Adam e Eua tiraron se deste acuerdo entendiendo que serie locura, e fincaron en esse logar en ualde Ebron, e labraron, e lazaron, e alli uisquieron segund queles acahescio, e y fizieron sus generaciones [...]." (Solalinde, 1930, pp. 6-7)

alguna de las herramientas [...]. de guisa que nunca ell uno daia lo que ell otro pidie. et quedaron de fazer la cibdad e la torre. (Solalinde, 1930, p. 43)

Es interesante señalar de qué manera la desaparición del lenguaje común afecta tanto la comunicación como la dimensión pragmática de la lengua: si no se puede hablar, no se puede hacer y, finalmente, no se puede convivir. Por eso los pueblos se separan y se derraman por la faz de la tierra, dispersión que es cifra de la culminación del exilio humano, el más duro en este mundo, porque es el exilio del lenguaje universal. Los hombres padecerán de allí en adelante la condena de la mediación de lenguajes convencionales, imperfectos, para conocer la realidad.

La impronta moral-religiosa de esta visión se encuentra ya en las fuentes latinas y semíticas de la obra alfonsí, pero bastará leer el texto en sus detalles para comprender rápidamente que Alfonso el Sabio asume el relato tradicional con un enfoque científico y hasta cierto punto, secularista, para lo que cuenta con la colaboración de comentaristas musulmanes y judíos. Por eso es que su propia empresa se ofrece al pueblo castellano como un intento de reivindicación del género humano, basándose en una visión optimista de las capacidades humanas y de la condición humana, la que no se ve como irremediabilmente corrompida por el pecado.

Si la diversidad de las lenguas ha impedido la unificación de los pueblos bajo un señorío universal, ahora Alfonso el Sabio propone una vía de solución, en el marco de su aspiración imperial, y esa vía no es otra que la traducción y la escritura.

Una lengua receptora de las diversas lenguas se ofrecerá como un modesto remedo del lenguaje universal: el castellano plasmado en la escritura será el vehículo para remontarse hacia una relación, tan próxima como inalcanzable, en que las cosas no se distinguían de las palabras que las designaban.¹⁷

La minucia con que los textos alfonsíes glosaban los sentidos de los términos más difíciles de sus fuentes latinas y árabes es la prueba más evidente de la confianza y del atrevimiento con que Alfonso y sus colaboradores pretendían desandar para todo el género humano una de las rutas del exilio ancestral.

LEONARDO FUNES

SECRET-CONICET

Universidad de Buenos Aires

¹⁷ Este es el divorcio problemático que los cronistas alfonsíes ponen de relieve en su lectura de la interpretación del episodio de Babel ofrecida por Pedro Coméstor en su *Historia Scholastica*: "Sobresta raxon fabla maestre Pedro en este departimiento dun language en muchos. e diz que non fizo y Dios ninguna cosa de nuevo, ca las razones e las sentencias de las palabras unas finearon en todas las gentes mas que les partio alli las maneras e las formas de dezir las, de guisa que non sopiessen los unos que dizien los otros nin que querien, e quedarie luego la obra". (Solalinde, 1930, p. 43).

OBRAS CITADAS

- ASENSIO, E., 1992. *La España imaginada de Américo Castro*. Edición corregida y aumentada. Barcelona. Crítica.
- AYERBE-CHAUX, R., 1978. «El uso de *exempla* en la *Estoria de España* de Alfonso X». *La Corónica*, 7: 28-33.
- BADIA MARGARIT, A., 1958-1959. «La frase de la *Primera Crónica General* en relación con sus fuentes latinas: avance de un trabajo de conjunto». *Revista de Filología Española*, 42: 179-210.
- CATALAN, D., 1992. «Alfonso X historiador». en su *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid. Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Autónoma de Madrid. pp. 11-44.
- CATALÁN, D., 1963. «El taller historiográfico alfonsí: métodos y problemas en el trabajo compilatorio», *Romania*, 84: 354-75.
- EISENBERG, D., 1973. «The *General Estoria*: Sources and Source Treatment». *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 89: 206-27.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, I., 1992. *Las Estorias de Alfonso el Sabio*. Madrid. Istmo.
- FRAKER, Ch. F., 1996. *The Scope of History: Studies in the Historiography of Alfonso el Sabio*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- FUNES, L., 1997. *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*. Londres. Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.
- FUNES, L., 1999. «El surgimiento de la prosa narrativa en la Castilla del siglo XIII: un enfoque histórico-cultural», en *Studia Hispanica Medievalia II. Actas de las I Jornadas de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, agosto 21-23, 1996)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 162-71.
- GARCÍA DE CORTAZAR, J. A., 1976. *Historia de España Alfaguara. II. La época medieval*. 3ra. ed. Madrid, Alianza-Alfaguara.
- JIMÉNEZ VICENTE, M. C., 1993. *La razón de estado en Alfonso X el Sabio: Paulo Orvino en la Primera Crónica General*. Valladolid. Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- LÁZARO CARRETER, F., 1961. «Sobre el *modus interpretandi* alfonsí». *Ibérica*, 6: 97-114.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., 1958-59. «La *General Estoria*: notas literarias y filológicas», *Romance Philology*, 12 (1958): 111-142 y 13 (1959): 1-30.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., 1959. «Josefo en la *General Estoria*». en *Hispanic Studies in honour of J. González Llubera*, Oxford, Dolphin, pp. 163-81.
- LOMAX, D., 1971. «La lengua oficial de Castilla», en *Actele celui de al XII-lea Congres International de lingvistica i Filologie Romanica*, Bucarest, II, pp. 411-17.
- MARAVALL, J. A., 1965. «Del régimen feudal al régimen corporativo en el pensamiento de Alfonso X», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 157: 213-68, reed. en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1973, pp. 103-156.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., 1994. *El concepto cultural alfonsí*. Madrid: Mapfre.
- MENÉNDEZ PIDAL, G., 1951. «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5:4, 363-80.
- MORREALE, M., 1976. «Lectura del primer capítulo del libro de la Sabiduría en los romanceamientos bíblicos contenidos en Esc. I.1.6, *General Estoria* y Esc. I.1.4», *Revista de Filología Española*, 58: 1-33.

- MORREALE, M., 1982. «La *General Estoria* de Alfonso X como Biblia». en *Actas del Séptimo Congreso de la A.I.H. (Venecia, 25-30 agosto 1980)*. Roma. Bulzoni, II, pp. 767-73.
- ONG, W. J., 1987. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PROCTER, E. S., 1980. *Alfonso X of Castile. Patron of Literature and Learning*. Westport, Greenwood Press.
- RASHDALL, H., 1936. *The Universities of Europe in the Middle Ages*. Oxford, Clarendon Press.
- RICO, F., 1984. *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, 2da. ed. Barcelona. Ariel.
- ROMANO, D., 1971. «Le opere scientifiche di Alfonso X e l'intervento degli ebrei». en *Oriente e Occidente nel Medioevo: Filosofia e Scienze, Convegno Internazionale 9-15 aprile 1969*, Roma. Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 677-711.
- SÁNCHEZ-PRÍETO BORJA, P., 1990. «Sobre el modelo latino de la *General Estoria* (el libro de la Sabiduría en GE3)». *Revista de Literanura Medieval*, 2: 207-50.
- SOLALINDE, A. G., ed., 1930. *Alfonso X el Sabio, General Estoria. Primera Parte*. Madrid. Centro de Estudios Históricos.
- SOLALINDE, A. G., ed., 1940. *Antología de Alfonso X el Sabio*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.
- VANDERFORD, K. H., ed., 1945. *ALFONSO EL SABIO. Setenario*. Buenos Aires, Instituto de Filología-Facultad de Filosofía y Letras.

“RUIN SEA QUIEN POR RUIN SE TIENE”:
REESCRITURAS DEL TÓPICO DEL MATRIMONIO
POR INTERÉS EN LOS CASOS DE DOROTEA,
‘MICOMICONA’ Y ‘ANTOJOMASIA’

RESUMEN

El artículo propone leer el episodio de la dueña dolorida del *Quijote* de 1615 como una reescritura perfeccionada de las “historias” de Dorotea y Micomicona, desarrolladas en 1605; al tiempo que establece conexiones con hechos históricos, con otros relatos literarios y con el caso de don Quijote. Si bien el esquema base del argumento en los dos casos es el mismo (un matrimonio desigual que tiene por objetivo el ascenso social), 1615 alcanza un mayor artificio al hacer a un lado una serie de prejuicios morales que habían sido contemplados en 1605. Y esto, además de constituir el episodio en mapa que guía la lectura de la “historia” de don Quijote, permite acrecentar el efecto humorístico, más restringido en 1605.

Palabras clave: Cervantes; *Quijote*; Reelaboración; Reescritura; Intertexto; Contexto; Artificio; Parodia; Burla

ABSTRACT

The article proposes the reading of the episode of the pained lady of the 1615 *Quixote* as a perfected rewriting of the “stories” of Dorotea and Micomicona, developed in 1605, at the same time establishing connections with historical facts, with other literary tales and with don Quixote’s case. Even if the basic plot scheme is the same in both cases (an unpaired marriage with social climbing as a goal), 1615 reaches a higher artifice, as it sets aside a series of moral prejudices which had been taken into account in 1605. And this, besides constituting the episode into a map that guides the reading of the “story” of don Quixote, enables the deepening of the humoristic effect, more restricted in 1605.

Key words: Cervantes; *Quijote*; Reelaboration; Rewriting; Intertext; Context; Artifice; Parody; Mockery

"Ahí entra bien también -dijo Sancho-
lo que algunos desalmados dicen: 'no pidas
de grado lo que puedes tomar por fuerza';
aunque mejor cuadra decir:
'más vale salto de mata que ruegos de hombres buenos'."
(L. 21, 158)

Todo texto se constituye, en gran medida, a causa de la invasión de su espacio por parte de otros textos o, tal vez, mediante el saqueo, premeditado o no, al que somete a textos anteriores de los cuales se apropia (de varias maneras) para producir su ensamble. Partiendo de esta convicción¹, mi propuesta de lectura para el episodio de la dueña dolorida del *Quijote* de 1615 implica que nos acerquemos a él como a una reelaboración compleja de la historia de Dorotea/ Micomicona presente en el *Quijote* de 1605.

No pretendo postular el relato de la Primera Parte como un intertexto único, ni siquiera privilegiado, sino como aquel que me permite ensayar otra lectura de un mismo episodio muy visitado por la crítica y al que se le ha asignado tantas y tan diferentes fuentes, a mi criterio, todas en diálogo. Porque se trata de una trama que se teje con fragmentos de hechos históricos², con relatos literarios tanto clásicos como medievales y modernos, e incluso con la presencia de ecos intratextuales como lo son las alusiones veladas al citado episodio de 1605.

Desde mi ángulo de lectura, el episodio de la dueña dolorida funciona como una suerte de reescritura perfeccionada de los relatos que en 1605 se organizan en torno al personaje de Dorotea, en tanto que tomando como base este inter/intratexto se enmiendan algunos pasajes y se alcanza un mayor nivel de artificio al hacer a un lado ciertas cuestiones vinculadas a la moral, lo que permite acrecentar el efecto humorístico del relato. De este modo, el episodio queda configurado como una parodia de segundo grado o, si se quiere, una parodia de

¹ Que involucra una concepción de la escritura como fragmento, cita y repetición, y sigue de cerca los postulados de críticos como Hillis Miller, Nicolás y Ferraris. Al respecto ver: Hillis Miller, J., "El crítico como anfitrión", pp. 157-170; Nicolás, C., "Entre la deconstrucción", pp. 307-378 y Ferraris, M., "Jacques Derrida, deconstrucción y ciencias del espíritu", pp. 339-395. Estudios reunidos en Asensi, 1990.

² Francisco Rodríguez Marín en su edición de 1916 del *Quijote* sugiere que Cervantes en el relato de la dueña dolorida quiso aludir a la familia Girón del ducado de Osuna (VII, 29). Por su parte, Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner en su edición conjunta de 1983 incluyen en el episodio de Dorotea una nota al pie que intenta emparentar a don Fernando y a su padre, el duque, con personajes históricos: "tal vez se refiera al duque de Osuna, cuyo hijo segundo, don Pedro Girón, sedujo a doña María Torres, con la cual nunca llegó a casarse" (parte I, cap. 28, p. 220). Estas observaciones fortalecen la hipótesis de la reescritura, dado que dos estudiosos han propuesto como base para cada uno de los episodios en cuestión un mismo hecho histórico.

la parodia, desde que el relato de los hechos de Dorotea, se nutre, a su vez, de otros géneros y relatos para parodiarlos.

En el resto del trabajo intentaré, entonces, exhibir e indagar los ecos y las marcas que en 1615 denuncian la presencia de 1605.

I

El conflicto que genera el relato de la dueña dolorida sigue siendo el mismo de la historia base: el ascenso social vehiculizado en un matrimonio desigual. Sin embargo, hay que señalar que, si bien el relato de los hechos de 1615 funciona como una reescritura de los de 1605, también lo hace como refundición, ya que fusiona en una sola dos historias anteriores; es decir, la historia de Dorotea y la puesta en escena de la historia de la ficticia Micomicona confluyen en 1615 en el relato de la dueña dolorida. De todas maneras, la doble valencia de Dorotea —en el plano de lo real, doncella deshonrada; en el plano de la ficción, heredera del reino de Micomición— no se va a alterar, porque en la refundición se va a desdoblar en dos personajes: La Trifaldi y Antonomasia³. Tal bipartición puede verse, en principio, mediante un somero análisis de los nombres y condiciones, relacionados con las características de los personajes que los portan o las sostienen.

Por un lado, tenemos a 'Micomicona', nombre que duplica la palabra mico (mico + miconica) y cuya duplicación esconde el aumentativo de la palabra cómica (comiconica); ambos términos, como veremos enseguida, están fuertemente entrelazados.

En el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias (Riquer, 1943) se dice que 'mico' es una especie de mona con cola, a la que los latinos llaman simia caudata y los griegos cauda. Si pasamos ahora al personaje de Antonomasia, recordaremos fácilmente que, tras el castigo de su tío, queda convertida en simia, y según el mismo diccionario 'simia' es una mona sin cola. Sucede, entonces, que la cola que le falta a Antonomasia irá a parar, en 1615, a La Trifaldi, a quien Sancho en el capítulo 37 llama condesa Tres Faldas o Tres Colas, y agrega: "en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno" (I, 37, 657)⁴. Así pues, Antonomasia retomará, como características de Micomicona, su condición de princesa y de heredera, y

³ La vinculación entre Dorotea y Antonomasia es señalada por Redondo, quien al hablar de la primera dice: "es, hasta cierto punto, antecedente de otra presunta princesa, esa Antonomasia de la segunda parte, a quien, como consecuencia de sus torpes amos, con el caballero don Clavijo, se le había hinchado la barriga y por ello la había castigado su tío..." (Redondo, 1997a, p. 369).

⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lener, 1983. Cada vez que se cite la obra se lo hará por esta edición consignando entre paréntesis la parte, el capítulo y el número de páginas.

como característica de Dorotea, su condición de doncella deshonrada. Por su parte, La Trifaldi heredará de Micomicona el hecho de tener que llevar adelante la embajada a don Quijote para enunciarle su petitorio de rescate.

El mismo tema se va reescribiendo a partir de idénticos motivos, que, no obstante, son reelaborados de modo tal que facilitan la introducción de variaciones dentro de lo mismo. Si se atiende a cada uno de los relatos, sin esfuerzo se advierte que cada nueva actualización del esquema persigue una reducción mayor del nivel de seriedad o gravedad del asunto.

En principio, tenemos el relato de 1605, que puede escindirse en dos subrelatos. El primero, el caso real de Dorotea, es presentado con gran seriedad. El segundo, la invención del caso de Micomicona, es una puesta en escena que busca en gran medida ser un instrumento para divertir; pero cuya finalidad principal es moral, esto es, conseguir que don Quijote retorne a su hogar para que sea curado o, en su defecto, encerrado⁵.

Finalmente, sobre el mismo esquema general, se erigió un segundo relato en 1615. En esta ocasión se trata de una puesta en escena cuyo único objetivo es la burla. Y, dado que sólo persigue la diversión por la diversión misma, se va a permitir la introducción de algunos elementos que ya habían sido tenidos en cuenta en 1605 para la construcción del universo ficcional levantado en torno de Micomicona; pero que por razones de decoro se habían hecho a un lado debido a la finalidad moral de esa puesta en escena y a la calidad de algunos de sus participantes. Pese a ello, si la idea es sólo provocar la risa, como lo es en el caso de la burla organizada por los duques, los censurados en 1605 son elementos dignos de ser recuperados porque la favorecen.

El tema de la risa, central en este episodio desarrollado en los dominios ducales, nos reenvía al Prólogo de 1605. Si bien se recuerda, en este prólogo el autor habla con un amigo que lo aconseja, sobre todo, acerca de cómo construir un aparato paratextual adecuado y, con respecto al relato en sí, le recomienda, entre otras cosas y con miras al lector general, que procure que "leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa" (I, Pról., 14). Ahora bien, como es fácil de discernir, dentro de la obra misma hay narradores y receptores/lectores internos. En lo que hace a la narración de las dos historias objeto del presente trabajo, don Quijote bien puede pensarse como receptor/lector de las mismas, puesto que él antes de encaminarse hacia la aventura que le permitirá liberar a estas mujeres oprimidas escucha los relatos de Micomicona y La Trifaldi cuando se presentan

⁵ Mirta Aguayo toma el relato de Micomicona ya como una reescritura del relato de Dorotea: "Dorotea reelabora en el cuento de la princesa, que estafada por el gigante realiza un largo itinerario para encontrar solución a su desventura, su experiencia de mujer engañada y desamparada. De manera que tras una apariencia de parlamento novelesco en realidad podemos escuchar su verdadera voz" (Aguayo, 2001, p. 81).

ante sí a hacer su pedido. De suerte que don Quijote se convierte en algo así como un receptor de lo que podríamos definir como una protohistoria con relación a la historia que va a escribirse en el futuro y que tendrá comienzo cuando él entre en acción para reparar los males que le son narrados por estas "doncellas menesterosas". Pero, lo cierto es que no llegará a participar, en ninguno de los dos casos, del enfrentamiento que se le anuncia en los relatos; sólo va a viajar en busca de un enfrentamiento que efectivamente nunca se concretará. Es por eso que digo que permanece en la instancia de lector o receptor de historias.

Teniendo en cuenta este lugar que se le asigna y considerando las descripciones que se hacen en el *Quijote* del hidalgo manchego, más los dos seudónimos con los que se da a conocer ('caballero de la Triste Figura'/'caballero de los Leones'), creo que don Quijote bien puede identificarse con ese lector melancólico mencionado en el prólogo de 1605.

Acerca del primer seudónimo no hay mucho que agregar, la vinculación entre la 'triste figura' y la melancolía se impone por sí misma. Con relación al segundo seudónimo ('caballero de los Leones') es interesante que en el *Tesoro* de Covarrubias, además de las palabras simia y mico, aparece la palabra 'mona' como término general que abarca a los dos anteriores. Y partiendo de este vocablo, entre otras cosas, se lee que la carne de mona cura al león de la cuartana, que es un tipo de fiebre que suele causarse del humor melancólico.

Desde mi punto de vista, precisamente lo que hacen estas dos monas no es más que intentar curar al caballero de la Triste Figura/ caballero de los Leones de la melancolía. Las dos fingidas doncellas menesterosas, la mico-micono y la "jimí", le brindan a don Quijote el material que necesita para desempeñar su papel de caballero andante, le dan una razón de ser. Asimismo, no hay que olvidar que la primera sigue de cerca el plan del sacerdote que pretende curar a don Quijote de su enfermedad, y que la segunda, por pertenecer al universo creado por los duques, está obviamente vinculada a la risa, presentada desde el prólogo de 1605 como antídoto contra la melancolía.

II

Ambas historias están estructuradas a partir de tres textos, que responden, en cada par, al mismo tipo textual. Las dos se inician después de una epístola que de algún modo es problemática para Sancho. En el caso de 1605 se trata de la carta que, de parte de don Quijote, debe entregar a Dulcinea; en el caso de 1615 es la carta que él, por su calidad de analfabeto, dicta para Teresa, su esposa. Cuando digo que son cartas problemáticas lo hago pensando en dos razones: 1) son cartas que él no puede escribir, necesita que se las trasladen (recordemos que en 1605 olvida la carta e intenta reproducírsela, apelando a su memoria, a un tercero para que la transcriba) y 2) tiene que dar cuenta de ellas a sus superiores (en el

primer caso a don Quijote, en el segundo a la duquesa) quienes no se muestran del todo conformes con el desempeño de Sancho en cuanto a las cartas.

Los dos episodios, en lugar de cerrarse con el triunfo de don Quijote sobre el gigante enemigo (oponente común a las dos historias), finalizan con una profecía que anuncia la unión de don Quijote con Dulcinea. El tipo de aventura que se le propone al hidalgo en estos relatos implica una parodia de una aventura prototípica de los libros de caballerías⁶, en los cuales como recurso de estilo frecuentemente “cobra particular importancia el empleo de anuncios proféticos que jalonan el decurso de la historia, anticipando, rememorando o recapitulando distintas instancias de la acción” (González, 1998, p. 107).

En 1605 los hechos vinculados a Micomicona terminan cuando don Quijote, encerrado en el carro en el que lo transportan enjaulado/ encantado, escucha una profecía que el barbero enuncia oculto tras una falsa identidad. Tal profecía se organiza recurriendo al uso de la alegoría animalística (I, 46, 374), recurso presente en el paradigmático *Amadis de Gaula* (González, 1998). Esta profecía da fin a la historia que lo ata a Micomicona, a través de un texto que impone un final, sin darle al relato un desenlace en el plano de la acción.

En 1615, la profecía es parte de un texto algo más amplio que está contenido en un pergamino dejado por el gigante Malabrino en el jardín, pendiente de una lanza (II, 41, 678). Esta profecía también pone fin a la historia sin darle el desenlace esperado (el triunfo de don Quijote sobre el gigante), porque en ella se dice que “El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña dolorida, con sólo intentarla” (II, 41, 678).

Sumado a esto, hay que señalar que, por un lado, en 1615, copiando el estilo de 1605, que a su vez parodiaba las alegorías animalísticas de los libros de caballerías, Dulcinea es presentada nuevamente como una blanca paloma⁷. Y, por otro lado, que se respeta otro de los rasgos típicos del discurso profético: la *obscuritas*, por medio de la cual “el discurso profético se construye sobre la base

⁶ Martín de Riquer en su artículo (1973) señala la diversidad de perspectivas desde las que se juzga lo caballeresco en el *Quijote*. Según el crítico, la auténtica caballería (desde el Cid hasta los reales caballeros andantes del siglo XV), es respetada. Pero, al tiempo que se alaba la *Novela caballeresca*, en cambio, se ataca y se parodia el libro de caballerías. Los episodios que estoy comentando, copian, claramente, el formato de algunas aventuras de los libros de caballerías (en el último apartado volveré al tema).

⁷ “¡ Oh caballero de la Triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno...” (I, 46, 374); “... y cuando se cumpliere el escudero el vúpulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen, y en brazos de su querido artullador...” (II, 41, 678). Las cursivas son mías.

de recursos tendientes a revelar ocultando, a sugerir críptica y oscuramente" (González, 1998, p. 137). En el caso del *Quijote*, los textos mismos de las profecías no difieren demasiado de cualquier otra profecía⁴ y se vuelven paródicos a causa del contexto, de la situación de enunciación.

Por último, en el centro de estas historias hay otro texto, que también adquiere la forma de una profecía; sin embargo, se trata de una profecía del pasado, escrita en lengua extranjera (en caldeo o griego, en 1605, y en siríaco y en candayesco, en 1615) que debe actualizarse en el presente de don Quijote. Esta profecía es la que lo ubica como protagonista de la supuesta aventura caballeresca que se sucederá como consecuencia del conocimiento por parte de don Quijote del anuncio que le concede el lugar de caballero elegido y libertador de las doncellas oprimidas (anuncio contenido, claro está, en la profecía misma).

A más de estos tres textos, que pueden pensarse como marcadores del desarrollo del relato – la introducción, el nudo y el desenlace; en el último caso con la salvedad de que la narración termina sin la intervención directa de don Quijote-, hay otra serie de motivos y roles comunes a la historia narrada en 1605 y a la referida en 1615 que, creo, puede ser interesante apuntar.

Como hice constar con anterioridad, en los dos casos hay una deshonra, en cierto sentido provocada por un deseo de ascenso social promovido por un posible matrimonio desigual, que genera la narración. La recurrencia al motivo del matrimonio como vehículo de ascenso iguala, como personajes de clases inferiores que buscan unirse con personajes nobles, a Dorotea y a Clavijo. Con respecto al tema del ascenso social por vía del matrimonio la situación del ficcional Clavijo es muy clara, no así la de Dorotea, personaje perteneciente al plano de la realidad de lo narrado; razón por la cual no está de más citar un fragmento que redescubra parte del breve discurso que hizo consigo misma antes de entregarse a don Fernando: "sí, que no seré yo la primera que por vía del matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición (que es lo más cierto), haya hecho tomar desigual compañía a su grandeza" (I, 28, 223).

Tanto en 1605 como en 1615, a causa de las dos deshonras (la real de Dorotea y la ficcional de Antonomasia) termina generándose desorden en un ámbito social que era estable. En una sociedad socialmente jerarquizada, como la española del siglo XVII, no era bien visto, aunque sí frecuente, el hecho de querer saltar de una clase social a otra por medio de un matrimonio desigual, que implicaba poner en cuestión los límites. Este motivo me hace pensar que el castigo que en 1615 recibe La Trifaldi (ver su rostro poblado de barba) al favorecer esta unión

⁴ Recordemos lo que se dice en 1605 acerca de la profecía del barbero: "y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto, y disminuyóla después con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían" (I, 46, 374).

caótica, por más burlesco que sea, es absolutamente adecuado al delito que comete. Para semejante tipo de mentalidad, aceptar que Clavijo pudiera ser heredero de un reino, era lo mismo que aceptar que una mujer tuviera barba. En otras palabras, se le hace sufrir a La Trifaldi, en carne propia, el daño que produjo en la sociedad. Porque, así como el linaje diferenciaba posiciones sociales, así también la barba, en tanto índice de virilidad, distinguía los sexos⁹. Sobre este punto, Sanz Hermida se pronuncia del siguiente modo:

Como sabemos y pese a que hoy día hayan cambiado mucho las cosas, la barba en su origen poseía un significado muy concreto en la gran mayoría de las culturas. Símbolo de la virilidad y la honra, era marca diferenciadora de sexos (...) con ello, si la mujer, por casualidad, llevase barba, esta fuerte marca sexual quedaría neutralizada y no se podría distinguir los sexos exteriormente al romperse las fronteras, quedando indeterminado el género (Sanz Hermida, 1990, pp. 464- 465).

Tal indeterminación exterior, o el parecer lo que no se es, también es lo que caracteriza a los advenedizos. Así, tanto en el caso de La Trifaldi como en el de Clavijo se nos enfrenta a situaciones límite.

La ambigüedad en torno de la identidad va a plantearse ya desde la presentación de Dorotea en 1605 y de La Trifaldi en 1615. A Dorotea la encontramos, en una primera instancia, disfrazada de varón y, en un segundo momento, oculta bajo un disfraz de princesa. La Trifaldi, por su parte, es un varón disfrazado de mujer barbuda, que se hace pasar por condesa. Ciertamente, en los dos casos los disfraces conllevan una violación de los límites genéricos y sociales. No sería ocioso recordar sendos pasajes que exhiben la confusión. En 1605, al dirigirse a Dorotea, cuando aun lleva ropas de varón, le dice "Señora mía o señor mío, lo que vos quisierdes ser" (I, 28, 219). Y La Trifaldi al presentarse exclama: "Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo a esta su criada" (II, 38, 660).

En lo que concierne a los advenedizos, Dorotea y Clavijo, parece conveniente detenerse en la relación que hay entre el pasaje a la clase alta mediante el matrimonio y las palabras que denuncian el ascenso. Así como en el citado discurso que Dorotea hace consigo misma aparece el término 'subir' (de estado por vía del matrimonio), en el caso de Clavijo se habla de 'osar levantar': "osó levantar los pensamientos al cielo de tanta belleza (*la de Antonomasia*) un

⁹ Como ejemplo de esta afirmación alcanza con recordar que don Quijote le promete al séquito de mujeres barbudas que acompañan a La Trifaldi afeitarse la barba en tierra de moros si no logra solucionarles su problema, es decir, si no consigue que desaparezca la barba de sus rostros (II, 40, 669). Con esto queda claro que para la mujer es afrentoso llevar barba y para el varón tener que quitársela.

caballero particular" (II, 38, 662). Pero, lo que termina ocurriendo, en ambos casos, es que el deseo de ascenso vertiginoso provoca una caída que hace descender a los advenedizos por debajo de donde estaban. Dorotea debe huir a Sierra Morena disfrazada de varón y Clavijo, a causa de su osadía, queda convertido en un animal de metaí.

Con todo, Clavijo es, más que nada, un doble de don Fernando. Los dos engañan para obtener el favor de la doncella objeto del deseo, y como arma de seducción común se sirven de la música y la escritura, aparte de visitar a las burladas mujeres bajo el título de esposos. Los dos son caracterizados como hombres lascivos y, tanto uno como el otro, aparecen asociados a la noción de llave y sus connotaciones eróticas: Clavijo, por su nombre mismo, y acerca de Fernando, Dorotea manifiesta no saber cómo el caballero entró a su habitación "teniendo bien cerradas las puertas" (I, 28, 222); aunque terminará por saberse (lo mismo corre para el caso de Clavijo) que la doncella pierde su virginidad por culpa de la dueña que debía guardarla.

También encontramos puntos de contacto en personajes secundarios cercanos a las doncellas burladas. Al igual que los padres de Dorotea, los de Antonomasia se oponían al casamiento por la desigualdad de estados; la diferencia radica en que en el primer caso es el varón el que tiene más estado, y en el caso de Antonomasia, ella es una princesa y él un caballero particular¹⁰.

Dejando de lado, por el momento, al personaje de Dorotea y volviendo a Micomicona, la princesa heredera de 1605, vemos que la pareja que conforman sus padres se compone de un progenitor ligado a la magia y otro relacionado con un accidente geográfico. El padre de Micomicona no es otro más que Tinacrio el Sabidor, docto en el arte de la magia, al tiempo que la madre se llama Jaramilla (según el *Tesoro...* de Covarrubias, Jarama es sinónimo de río). Casualmente, esa conformación tan singular de la pareja se repite en los padres de Antonomasia. En esta ocasión, la magia viene por línea materna (es necesario no olvidar que el nombre de su madre es Maguncia), sobre todo por su tío, el gigante Malambruno¹¹.

Este gigante oponente, cumple un rol similar al que cumplía, en el episodio de Micomicona, el otro gigante, Pandafilando de la Fosca Vista. Ambos pretenden castigar a las herederas, la diferencia está en que Malambruno lo hace porque Antonomasia concretará un matrimonio desigual con Clavijo y Pandafilando, que

¹⁰ "Decíanme mis padres que en sola mi virtud y bondad dejaban y depositaban su honra y fama, y que considerase la desigualdad que había entre mi y don Fernando, y que por aquí echaría de ver que sus pensamientos, aunque él dijese otra cosa, más se encaminaban a su gusto que a mi provecho" (I, 28, 221). Según La Trifaldi al enterarse del desigual casamiento "recibió tanto enojo la reina doña Maguncia, madre de la infanta Antonomasia, que dentro de tres días la enterramos" (II, 39, 665).

¹¹ Redondo (1997b, p. 427) señala que la vinculación del nombre Maguncia con la magia denuncia el parentesco con su primo el encantador.

también es una suerte de advenedizo, planea arrebatarle las tierras a Micomicona porque ella no accede a concretar un matrimonio con él (el cual, de todas formas, le permitiría apropiarse de las tierras), justamente por cuestiones de desigualdad, sólo que el problema de la desigualdad, al referirse a una cuestión de tamaños, adquiere un tono de burla:

Supo (*Tinacrio*) que este gigante, en sabiendo mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese; pero que podía excusar toda esta ruina y desgracia si yo me quisiese casar con él; mas, a lo que él entendía, jamás pensaba que me vendría a mí en voluntad de hacer tan desigual casamiento; y dijo en esto la pura verdad, porque jamás me ha pasado por el pensamiento casarme con aquel gigante, pero ni con otro alguno, por grande y desaforado que fuese (I, 30. 238-239).

El padre de Antonomasia recibe el nombre de Archipiela, término no sólo relacionado con un accidente geográfico (archipiélago), sino que de acuerdo con el citado diccionario de Covarrubias 'Archipiélago' es el nombre con el que se conoce al mar Egeo. En este orden de ideas, no sería vano recordar que Egeo estuvo casado con una maga (Medea) y, junto a su hijo Teseo, tuvo que defender sus territorios del "ambicioso Minos, que quería oprimir la libertad de Grecia" (Sainz de Robles, 1994, 136), razón que los lleva a solicitar ayuda externa. Por otro lado, la princesa convertida en simia de bronce, el amante transformado en cocodrilo de metal no conocido, las mujeres barbudas y los padres que acaban por ser ríos o mares, intensifican el enlace con *Las Metamorfosis*, reescritas en un tono carnavalesco, visible en las inversiones de sexo y en las indiferenciaciones entre humanos y animales¹².

En el relato de 1605 y en su reescritura de 1615, los padres asociados a la geografía mueren antes que los ligados al ámbito de la magia; pero lo cierto es que estos últimos también desaparecen y dejan huérfanas a sus hijas, generándoles la necesidad de recurrir a don Quijote en busca de protección¹³. La intervención de don Quijote se vuelve imprescindible, ya que está predicha en las dos profecías en que los magos (Tinacrio y Malabrundo) mandaban a buscarlo; en tanto elegido para la aventura, don Quijote es insustituible.

Tinacrio, en su profecía en caldeo o griego, da una pauta para el reconocimiento del elegido, se trata de un lunar pardo con cerdas (I, 30, 239). Malabrundo a su profecía escrita sobre metal en lengua siríaca (traducida, primeramente, a la

¹² La utilización de la tradición carnavalesca en el episodio de la dueña dolorida es puesta en evidencia por Redondo (1997b), que al mismo tiempo señala la impronta cazurra del relato.

¹³ Micomicona recurre a don Quijote personalmente, mientras el caso de Antonomasia es defendido por La Trifaldi.

lengua candayesca y luego al castellano) agrega una señal para el reconocimiento del caballero elegido, que La Trifaldi expresa en estos términos: "Malabrundo me dijo que cuando la suerte me deparase al caballero nuestro libertador, que él le enviaría una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno" (II, 40, 669).

Por otra parte, es de destacar la recurrencia en los dos relatos al hecho de alabar iguales virtudes en La Trifaldi y en Dorotea, tales como la agudeza, la disimulación y la habilidad para la actuación. Virtudes que no alcanzan para engañar del todo a Sancho que, en las dos ocasiones, se formará una opinión negativa acerca de estas mujeres.

Cuando hacia el final del *Quijote* de 1605 Dorotea se reúne definitivamente con Fernando en la venta, don Quijote propone partir hacia el reino de Micomicón para enfrentar al gigante. Sancho, en ese momento, acusa a Dorotea de no ser reina y la asocia con malicia, no a las "tocas honradas", sino a las "tocadas honradas" (I, 46, 371), porque observó en ella ciertas actitudes que demostraban que "aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino" (I, 46, 371). Por la misma razón Sancho no quiere defender a La Trifaldi y lo manifiesta en este tono:

Cuando esta caridad se hiciera por algunas doncellas recogidas, o por algunas niñas de la doctrina, pudiera el hombre aventurarse a cualquier trabajo; pero que lo sufra por quitar las barbas a dueñas, ¡mal año!, mas que las viese yo a todas con barbas, desde la mayor hasta la menor, y de la más melindrosa hasta la más repulgada (II, 40, 671).

Otro personaje común a los dos relatos es el escudero de falsa barba que acompaña a las dos mujeres que peticionan ante don Quijote (La Trifaldi y Micomicón). La barba será un motivo importante en los dos casos. En el episodio de 1605, aparte del barbero de barba postiza, aparece Cardenio, quien es afeitado por el cura para esconder su identidad y llevar a escena su personaje (I, 29, 233). Mas, como contrapartida de estos varones sin barba, contamos, en 1615, con la intervención de mujeres barbudas. Es interesante recordar que la barba postiza del barbero es de cola de buey (I, 27, 204), lo que le hace perder su valor como índice de virilidad para connotar la castración. Esta atención sobre la potencia sexual por defecto se repite en la larga barba blanca de Trifaldín, que viene a señalar su extrema vejez y, por lo tanto, su impotencia sexual. En consecuencia, las bromas y la ironía alrededor de estas dos singulares barbas son abundantes en los dos relatos¹⁴.

Finalmente, el último motivo de relevancia común a los dos episodios que vale la pena señalar tiene que ver con la montura. En 1605, cuando don Quijote

¹⁴ Ver, sobre todo, I, 29, 232; I, 30, 244; II, 38, 661.

decide favorecer a Micomicona, se destaca que Sancho no tiene dónde montar (“luego subió don Quijote sobre Rocinante, y el bárbero se acomodó en su cabalgadura, quedándose Sancho a pie, donde de nuevo se le renovó la pérdida del rucio, con la falta que entonces le hacía.” I, 29, 233). En 1615, volverá a tener problemas para trasladarse sobre Clavileño, pero termina por aceptar el viaje en las ancas del caballo de madera (II, 41). De igual modo, en las ancas del caballo que le cede al cura, viaja el escudero/barbero de 1605 (I, 29, 234), después de que el cura ofreciera su caballo a don Quijote con estas palabras: “estése la vuestra grandeza a caballo, pues estando a caballo acaba las mayores fazañas y aventuras que en nuestra edad se han visto” (I, 29, 234).

Este último dato van a recuperarlo los duques en 1615 para la construcción de la trama de la aventura de Clavileño, en cuyo desarrollo La Trifaldi, en complicidad con los duques y haciendo al lector un guiño que lo reenvía a 1605, al referirse a la profecía de Malambruno le dice a su defensor aquello de que la cabalgadura que lo trasladará hacia el encuentro con el gigante enemigo será “harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno” (II, 40, 669). Ahora recordemos exactamente lo que sucede en 1605 cuando el barbero sube a las ancas de la mula que trasladaba al cura:

Y fue el mal que al subir a las ancas el barbero, la mula que, en efeto, era de alquiler, que para decir que era mala esto basta, alzó un poco los cuartos traseros y dio coces en el aire (...) de manera que cayó en el suelo con tan poco cuidado de las barbas, que se le cayeron en el suelo (I, 29, 234).

Pero el cura, que advierte el peligro que corre su invención frente a semejante suceso, le pega a maese Nicolás las barbas mediante un ensalmo. ¿No es igualmente a través de la palabra, de una maldición, que Malambruno le hace crecer las barbas a las dueñas? ¿Y no es cierto que las barbas de las dueñas caen de sus rostros cuando una explosión hace caer, a su vez, a Sancho y a don Quijote de Clavileño?.

En estas pequeñas marcas es en las que se pone en evidencia cómo en 1615 los duques relevaron hábilmente todos los detalles de 1605 para construir su brillante puesta en escena. Y no sólo eso, sino que al mismo tiempo siguen de cerca el primitivo plan del cura, en el que se comprometía a representar el papel de doncella menesterosa¹⁵, que acaba por desechar porque no hubiese sido bien visto que un hombre de su condición se disfrazara de mujer: “mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, pór ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así” (I, 27, 204-205). Sin embargo, en 1615 se retoman todos estos detalles que elevan la calidad de la farsa, porque, dado que lo único que importa es la diversión, se hacen a un lado las trabas morales y sólo se piensa en mejorar el artificio.

Antes de pasar al apartado siguiente creo conveniente resumir en un cuadro lo que expuse hasta el momento:

1605

Carta que Sancho
lleva a Dulcinea.



Debe pedir a otro
que la escriba
por él

#C. Sabor de Cortazar relaciona el episodio
con la flia. Girón del ducado de Osuna

Tracista: cura

origen del conflicto: casamiento desigual.
Dorotea pretende casarse con un hombre
de mayor jerarquía. Micomicona no quiere
casarse con el desigual Pandafileando.

Profecía en caldeo o griego que
anuncia a don Quijote como caballero
elegido para libertar a -

Profecía del
carro encantado:
anuncia la unión
con Dulcinea.



Cierra la historia
sin darle un final

Víctimas

Dorotea: mujer vestida de varón.
Deshonrada por alguien de otra
clase social.

Micomicona (mico): viaja desde
lejanas tierras y hace su pedido a
don Quijote. Heredera.

Enemigo Gigante: Pandafileando de la Fosca
Vista.

Burlador Fernando (llave)

Padres } Jaramilla (accidente geográfico - Jarama: río -)
Tinacrio el sabidor (vinculado a la magia: es
docto en el arte mágica).



se oponen
al casamiento

Escudero barbero de falsa barba

¹⁵ "Vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote, y para lo que ellos querían. Y fue que le dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero" (I, 26, 203). Y en el capítulo siguiente se describe su vestuario femenino:

En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo de ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempos del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsole en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero que era tan grande que le podía servir de quitasol, y cubrióse su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas... (I, 27, 204; cursivas mías).

1615

Carta de Sancho
para Teresa.



Debe pedir a otro
que la escriba
por él

#Rodríguez Marín relaciona el episodio
con la flia. Girón del ducado de Osuna

Tracistas: duques

origen del conflicto: casamiento desigual. Antonomasia pretende casarse con un hombre de menor jerarquía. Trifaldi favorece el casamiento desigual

Profecía en siríaco → (candayesco → castellano) que anuncia a don Quijote como caballero elegido para libertar a la doncella

Trifaldi: varón vestido de mujer. Viaja de lejanas Tierras y hace su pedido a don Quijote.

Victimas

Antonomasia (simia): deshonrada por alguien de otra clase social. Heredera.

Enemigo Gigante: Malabrundo.

Burlador Clavijo (llave)

Padres



Archipiela (accidente geográfico)
Maguncia (vinculada a la magia por su nombre y por su hermano).

se oponen
al casamiento

Escudero Trifaldín de falsa barba

Profecía de Malabrundo: anuncia la unión con Dulcinea



Cierra la historia sin darle un final

III

El deseo de ascenso social (o, en algunos casos, la ambición de poseer un reino) que se detecta en los personajes de Dorotea, Clavijo y el primer gigante, oculto bajo el pretexto del amor o la unión matrimonial, no reescribe, a su vez, la obsesión que realmente moviliza a don Quijote en su empresa?

Don Quijote, en los capítulos 1 y 2 de 1605, se presenta al mundo en carácter de caballero andante, cuya manifiesta intención al emprender sus aventuras es

ganar fama restableciendo la justicia en favor de los indefensos y para el servicio de la república.

Al presentarse como caballero andante y tras demostrar, de diferentes maneras, su afición exacerbada a los libros de caballerías, don Quijote delinea de antemano el tipo de aventuras que pueden seducirlo. Fieles a estas pautas brindadas por el mismo don Quijote, tanto el cura en 1605, cuanto los duques en 1615, trazarán una clase de aventura a la que nuestro caballero andante no podrá hacer oídos sordos, ya que reúne las características necesarias para que él pueda cumplir su función y concretar sus deseos: gigantes, doncellas menesterosas, reinos en peligro, ambientación exótica y, por sobre todas las cosas, un anuncio que deja constancia de que se trata de una aventura preparada para él, de una aventura que elige al héroe y que, en consecuencia, nadie más puede afrontar. Como ya declarara Marín Pina con respecto a don Quijote "en la identificación de sus aventuras actúa su competencia literaria y gracias a ella es capaz de intuir por unos mínimos referentes (espaciales, auditivos, físicos) el tipo de episodio con el que se va a encontrar" (Marín Pina, 1990, p. 268). Los ingeniosos tracistas de las dos partes del *Quijote* conocen mejor que nadie esta competencia del hidalgo; entonces, como carnada para introducirlo en ese mundo ficticio, le brindan los referentes que denotan inconfundiblemente la presencia de la aventura caballeresca.

Ahora bien, por qué don Quijote decide recrear la ficción caballeresca, por qué muestra tanta inclinación a la *aventure*, por qué elige meterse en la piel de un caballero andante y no en la de un rey guerrero, un príncipe, un señor de vasallos, un héroe épico. La respuesta a esta pregunta tal vez nos demuestre que don Quijote no es un personaje del todo diferente de los advenedizos que aparecen en las historias intercaladas que nos ocupan, desde el momento en que no persigue un fin tan distinto del que persiguen Clavijo o Pandafileando de la Fosca Vista, si bien sus medios no son los mismos y éticamente se muestran como menos cuestionables.

Para desarrollar este planteo de tal modo que pueda explicar más claramente a qué me refiero, creo que no sería errado, antes de introducirme en el caso específico de don Quijote, exponer brevemente parte del análisis que Erich Köhler hace en torno a la aparición del personaje del caballero andante y su significación en la literatura de la Edad Media, en su interesante libro sobre la aventura caballeresca (Köhler, 1990).

Köhler insiste en que cuando empieza a aumentar la cantidad de nobles que caían en la pobreza, se hace necesaria una moralización de la vida guerrera y de aventuras. Al perder su función política, la aventura, en tanto prueba personal, es la que posibilita al caballero la pertenencia a los grupos superiores. Entonces, si el ideal de la aventura no tiene que ver con la forma de vida de la poderosa nobleza feudal, hay que juzgar la novela cortés con relación a la baja caballería. Pero, para que la aventura pudiera convertirse en un ideal compartido

por toda la clase, debía sublimarse: dejar de ser una necesidad para convertirse en una virtud. La visión del mundo de la baja caballería tenía que moralizarse y generalizarse para que fuera no sólo aceptable, sino también llena de significado y codiciable.

No viene al caso describir el proceso y detallar las razones por medio de los cuales se alcanza tal objetivo, pero sí es importante señalar que la excusa que legaliza la aventura es el amor. En palabras de Köhler: “la pobreza de la forma de vida de la baja caballería deviene virtud en la *aventure* cuyo pretexto, a falta de un fundamento ético objetivo, se buscará en el amor” (Köhler, 1990, p. 70).

No es azaroso que don Quijote, como caballero empobrecido, adhiera al ideal de la aventura, recreando una ficción que, aunque pasada de moda, mantiene, no obstante, un residuo de realidad; porque, es evidente afirmar, es la que mejor se adecua a sus condiciones de existencia y a sus necesidades. Por mediación de la aventura don Quijote podría insertarse en un estamento superior, adquirir posesiones y abandonar su vida de privaciones.

Permitáseme confrontar con las loables intenciones que según él lo lanzan a la aventura (favorecer a los indefensos, ganar fama para enaltecer su figura ante los ojos de Dulcinea, etc.) otra serie de pasajes en los que el móvil se presenta como algo muy diferente:

Sábete amigo Sancho—respondió don Quijote—, que la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras, y ni más ni menos está en potencia propincua de ser los caballeros andantes reyes y emperadores, como lo ha mostrado la experiencia en muchos y diversos caballeros, de cuyas historias yo tengo entera noticia. Y pudiérate contar ahora, si el dolor me diera lugar, de algunos que sólo por el valor de su brazo han subido a los altos grados que he contado, y estos mismos se vieron antes y después en diversas calamidades y miserias (I, 15, 109).

Y más adelante:

Mira, Sancho—respondió don Quijote—: si el consejo que me das de que me case es porque sea luego rey en matando el gigante, y tenga cómodo para hacerte mercedes y darte lo prometido, hágote saber que sin casarme podré cumplir tu deseo muy fácilmente; porque yo sacaré de adahala, antes de entrar en la batalla, que, saliendo vencedor della, ya que no me case, me han de dar una parte del reino... (I, 31, 248).

Las citas son claras en cuanto a las aspiraciones del caballero, y son una pequeña muestra de lo que puede leerse en cada episodio del *Quijote*. De todas formas, quiero agregar otra prueba para sostener mis afirmaciones cuya contundencia no deja lugar a dudas. Se trata del capítulo 21 de 1605.

Sancho se muestra dudoso acerca de los beneficios que pueden reportarles las aventuras, dado que, al buscarlas don Quijote mayormente en lugares

desiertos, quedan en el anonimato. Por esta razón propone a su señor colocarse al servicio de un emperador o príncipe grande. Pero don Quijote le explica que, de acuerdo con su saber literario, el caballero debe primeramente ganar fama andando por el mundo para luego acceder a la corte de un gran monarca. Su respuesta a la proposición de Sancho se organiza de tal modo que queda configurada como el itinerario que debe seguir cualquier caballero andante que desee alcanzar el éxito: 1) andar por el mundo buscando aventuras que le hagan cobrar nombre y fama; 2) ingresar en la corte de un gran monarca como caballero huésped después de haberse hecho conocido por sus obras; 3) enamorar a la infanta, hija del rey, a través de una serie de arditos bien reglamentados; 4) participar en una aventura hecha por un antiquísimo sabio y salir triunfante luego de que el resto de los caballeros fracasaron; 5) servir al rey en una guerra y conducirlo a la victoria; 6) pedir a la infanta por mujer en pago de sus servicios, deseo al que seguramente se opondrá el rey por desconocer el origen del caballero, que finalmente termina por ser el "hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa" (I, 21, 157). Pero la carrera hacia el triunfo no termina aquí, tiene un último paso que indica la coronación del proceso iniciado por las aventuras de camino: "muérese el padre, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras" (I, 21, 157).

Después de trazar el mapa de la victoria don Quijote le asegura a Sancho que muchos caballeros andantes han llegado a ser reyes o emperadores por esta vía; y por lo que a ellos respecta, sólo necesitan cobrar fama, para después localizar un rey de los cristianos o de los paganos en guerra, que tenga una hija hermosa. A pesar de la convicción que don Quijote muestra de concluir su proyecto airoosamente, al llegar a este punto, va a tropezar con un inconveniente: el linaje, que le vedaría la posibilidad de que el rey le entregase a su hija por esposa. Cuál es la última solución que el hidalgo encuentra para sortear este obstáculo que hace peligrar la consecución de sus deseos:

... La infanta me ha de querer de manera que, a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevala donde más gusto me diere; que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres (I, 21, 158).

Sancho respalda el moralmente discutible plan de don Quijote y se encomienda a Dios (igual que lo hace con su amo) para que encamine el proyecto de la mejor manera. A este pedido se adosan las siguientes palabras: "Hágalo Dios –respondió don Quijote– como yo deseo y tú, Sancho, has menester, y ruín sea quien por ruín se tiene" (I, 21, 158).

Ahora sí, tras el recuento de las declaraciones de don Quijote, se hacen claras las razones por las que los astutos tracistas planifican el tipo de aventura que planifican y los móviles que verdaderamente llevan al manchego a aceptarla con tanto entusiasmo. ¿Qué es, visto a la luz de estos pasajes, lo que diferencia,

en cuanto a sus objetivos, a Dorotea o a Pandafilando de don Quijote? ¿Qué es lo que diferencia a Clavijo de don Quijote, siendo que ambos buscan ganar la voluntad de una infanta para convertirse en herederos de un reino? Nada, por cierto, más que el hecho de esgrimir ostensiblemente un ideal ejemplar como motor de determinadas actitudes para cubrir las auténticas causas que las motivan, las que de ser expuestas con sinceridad podrían volverse objeto de críticas y convertirían a don Quijote en un sujeto movido por aspiraciones controvertidas.

ERICA JANIN

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- AGUAYO, M., 2001. "El ámbito de Sierra Morena: memoria y oralidad", en Parodi, A. y J. D. Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 71-85.
- ASENSI, M. (ed.), 1990. *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros.
- GONZÁLEZ, J., 1998. "Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías de *Palmerín de Oliva*", *Inceptit*, xviii, pp. 107-158.
- KÖHLER, E., 1990. *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés* (traducción de Blanca Gari), Barcelona, Sirmio.
- MARIN PINA, M. C., 1990. "Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*", en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, *Anthropos*, pp.265-273.
- REDONDO, A., 1997a. "La princesa Micomicona y Sancho negrero", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, pp. 363-380.
- _____, 1997b. "De Clavijo a Clavileño", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, pp. 421-438.
- RIQUER, M. DE. (ed.), 1943. *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana*. Barcelona. Horta.
- _____. 1973. "Cervantes y la caballeresca", en Riley, E. y J. B. Avalle-Arce (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, pp.272-292.
- RODRIGUEZ MARIN, F. (ed.), 1916. *Miguel de Cervantes Saavedra. El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castellanos.
- SABOR DE CORTAZAR, C. e I. LERNER (eds.), 1983. *Miguel de Cervantes Saavedra. El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Huemul (segunda edición corregida y actualizada).
- SAINZ DE ROBLES, F. (éd), 1994. *Ovidio. Las Metamorfosis (Libro VII)*, México, Austral.
- SANZ HERMIDA, J., 1990. "Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida: la metamorfosis de mujer en hombre", en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, *Anthropos*, pp. 163-472.

“YA ME COMEN, YA ME COMEN /
POR DO MÁS PECADO HABÍA”.
FUNCIONES IDEOLÓGICAS DEL ROMANCERO
PARA EL GOBIERNO DE SANCHO EN EL *QUIJOTE* DE 1615

Para J.D.V., por su amistoso rigor

RESUMEN

Durante la estada en el palacio ducal, la “ínsula” de Sancho comienza a convertirse en una realidad. En la serie de disquisiciones sobre el arte de gobernar que aquí se suscitan, resulta evidente que ronda en Sancho la preocupación por el acto de soberbia que parece acompañar su voluntad de gobierno.

Al estudiar las alusiones al romancero en esta sección del texto, es posible trazar un eje temático donde se discuten los peligros intrínsecos del gobierno y consiguientemente los castigos esperados para los malos gobernantes.

Queda planteado el interrogante de si es posible descubrir en el episodio ducal y en el gobierno de Sancho una visión escéptica del poder y de las prácticas utilizadas por el discurso dominante para perpetuarse.

Palabras clave: Cervantes ; *Quijote* 1615; Gobierno de Sancho; Narrativa; Siglo de Oro; Romancero

ABSTRACT

During his stay in the ducal palace, Sancho's “ínsula” begins to turn into a reality. In the series of disquisitions upon the art of government that are raised here, it is evident that around Sancho there is hovering a preoccupation concerning the act of pride that seems to accompany his will to rule.

In the study of the allusions to the Romancero in this part of the text it is possible to trace a thematic axis where the intrinsic perils of government are discussed and, in consequence, the punishment that awaits bad rulers.

The question is put towards if it is possible to discover in the ducal episode and in Sancho's governorship a sceptical vision concerning power and the practices employed by the dominant discourse in order to perpetuate itself.

Key Words: Cervantes; *Quijote* 1615; Sancho's governorship; Narrative; Siglo de Oro; Romancero

En un trabajo ya célebre, Augustin Redondo (1978) afirmaba que Cervantes se sirvió de la parodia y la inversión carnavalesca para transmitir una crítica mirada a la sociedad y a la realidad política de su época. En el presente trabajo estudiaremos los cauces por donde transita la reflexión cervantina sobre los gobiernos y gobernantes en el *Quijote* de 1615¹.

A lo largo de los capítulos de la primera estancia ducal (II, 30 - 57), se hace evidente que la incursión política de Sancho está entremezclada de disquisiciones en torno a los excesos de ambición que conducen al pecado de soberbia y a los castigos que esto trae aparejado.

Desde el momento en que la promesa de la insula comienza a hacerse realidad (burlesca, pero realidad al fin), Sancho teme que el acceso al gobierno lo lleve al infierno y asocia claramente su cambio de estado con un acto de soberbia. Así, responde Sancho a la duquesa cuando ésta pone en duda su capacidad para el gobierno:

Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; que, maguera tonto, *se me entiende aquel refrán de "por su mal le nacieron alas a la hormiga"*; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador. Tan buen pan hacen aquí como en Francia; y de noche todos los gatos son pardos, y asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado; y no hay estómago que sea un palmo mayor que otro, el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno; y las avecitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero; y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de límiste de Segovia; y al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, *por tan estrecha senda va el príncipe como el jornalero, y no ocupa más pies de tierra el cuerpo del Papa que el del sacristán*, aunque sea más alto el

¹ Por supuesto que no pretendemos descubrir la íntima posición de Cervantes con respecto a la cuestión que nos ocupa, sino intentar desentrañar cómo funcionan en el texto del *Quijote* de 1615 ciertas ideas sobre los gobiernos y gobernantes.

uno que el otro: que al entrar en el hoyo todos nos ajustamos y encogemos, o nos hacen ajustar y encoger, mal que nos pese y a buenas noches. (II, 33, p. 906, los subrayados siempre son nuestros)².

Resaltamos especialmente aquel refrán de la hormiga, cuyo sentido es que lo que parece beneficioso puede llevar a la perdición³, porque lo volveremos a encontrar con adiciones al final de la aventura política de Sancho. Por lo demás, en el resto del pasaje encontramos ideas muy semejantes a la réplica posterior del escudero a las dudas y reparos que manifiesta don Quijote sobre su capacidad para ser gobernador:

-Señor -replicó Sancho-, si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí le suelto. que más quiero un solo negro de la uña de mi alma que a todo mi cuerpo, y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones, y más que, *mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos*; y si vuestra merced mira en ello, verá que sólo vuestra merced me ha puesto en esto de gobernar: que yo no sé más de gobiernos de insulas que un buitre; *y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno*. (II, 43, pp. 978-9)

Debe notarse que, unido a la conciencia sobre los peligros de un impertinente cambio de estado (los peligros del arrogante y soberbio al levantarse por encima de su condición), en ambos casos encontramos una diatriba en contra de las diferencias esenciales de los hombres: más allá de desigualdades sociales, todos son iguales ante Dios y la muerte, todo hombre tiene un mismo fin y las mismas armas ante las condiciones últimas de la vida. Este alegato, notablemente repetido al tratar cuestiones sobre el poder político y el ascenso social, es equiparable al tópico del mundo como un teatro o como un sueño tan característico de la ideología barroca, donde también se repite que las diferencias de los hombres son aparentes como los sueños o como los papeles encarnados por actores en una representación dramática. Y no debemos olvidar la fuerte presencia de esta idea en 1615, especialmente hecha manifiesta en el episodio de las cortes de la muerte (II, 11 y 12). Por lo demás, tales ideas también entran en relación con la recurrencia en el *Quijote* de los famosos versos horacianos "*pallida mors aequo pulsat pauperum tabernas / regumque turres*" (*Odas*, I, iv, 13-14) que solo

² Citamos por la edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

³ Véase Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, "Por su mal supo la hormiga volar", "Por su mal y ruina nacen alas a la hormiga". Cfr. anotación Rico, 1998, pp. 906-17.

aparecen en el prólogo a 1605 como una burla a los autores pseudoeruditos, pero que en 1615 encontramos parafraseado por los dos protagonistas⁴.

De todas formas, más allá de que a través de estas comparaciones los alegatos sobre la igualdad de los hombres que Sancho transmite puedan parecer nada más que la repetición de un tópico, no debe pasarse por alto el carácter subversivo de su realización en el texto. Puesto que aparecen en boca de un personaje de baja condición social que se dirige en ambos casos a un superior, y justamente para discutir la legitimidad de atribuirse —o no— un poder político reservado tradicionalmente a las clases superiores.

Es decir que, en última instancia, los parlamentos de Sancho, a nuestro modo de ver, ponen en tela de juicio la división estamental que organiza la estructura de su sociedad, y a través de todos sus esfuerzos (y logros) en su carrera por el buen gobierno plantean, asimismo, que la exclusividad nobiliaria en el ejercicio de los cargos políticos puede ser puesta en entredicho. Más allá de que se acepten o rechacen tales interpretaciones, detrás de estos y otros parlamentos semejantes, podríamos vislumbrar los ecos de la llamada polémica *de nobilitate*: la discusión sobre la superioridad del estado adquirido o heredado por sobre el mérito de la virtud y las obras, que tanto conmovió a los españoles del siglo XVI y XVII⁵. Y viene a cuento aquí la tan mentada frase de don Quijote en los consejos a Sancho “la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.” (II, 42, pp. 970-1)⁶.

Volviendo a la cuestión de la soberbia, es preciso señalar que los remordimientos por ella estarán presentes en Sancho todo a lo largo de su carrera como gobernador —y ello, por cierto, es un aspecto bien distinto del hecho mismo de que se permita mostrarse ambicioso en su correspondencia con Teresa.

Sí es destacable la presencia de tales temores en la conversación con la duquesa cuando el gobierno es aún una promesa, y en el diálogo ulterior con don Quijote, cuando el gobierno es una realidad y Sancho se apresta a ejercerlo; es notable también que al momento del abandono del cargo, desengañado por la

⁴ En II, 20, 800 en las bodas de Camacho, Sancho dice: “que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres.” En II, 58, dice don Quijote: “el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte: que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores...” Para un interesante tratamiento de la idea del mundo como un teatro y de la muerte como desengaño de las glorias mundanas, en relación asimismo con la tradición emblemática, véase el esclarecedor artículo de John T. Cull, 1992. pp- 10-19.

⁵ Un útil resumen de la cuestión puede encontrarse en Víctor García de la Concha. “Estética y praxis del *Lazarillo*” cap. VI de su *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1981.

⁶ Concepción que consideramos central en la obra y pensamiento de Cervantes. Cfr. Rey Hazas, 1990, pp. 369-380.

burla pesada de los enemigos invasores, aquella preocupación siga teniendo actualidad y validez en la construcción mental del personaje: Dice Sancho dirigiéndose al rucio:

-Venid vos acá, compañero mío y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenia con vos y no tenia otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro corpezuelo, dichasas eran mis horas, mis días y mis años: pero, después que os dejé y me subí sobre las torres de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma adentro m... miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos. (II, 53, pp. 1064-5)

Y a quienes quieren retenerlo, les responde:

Así dejaré de irme como volverme turco. (...) Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano, que, si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas toscas de cuerda. Cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana; y déjenme pasar, que se me hace tarde. (*Ibid.*, p. 1066)

Los miedos del inicio parecen hechos realidad, o al menos resulta ya comprobado que su deseo ambicioso le trajo más males que bienes, a pesar de la buena voluntad desplegada para gobernar sabiamente. Y, como ya lo habíamos anunciado, reaparece el refrán de la hormiga a la que le nacieron alas, aducido antes en la réplica a la duquesa; pero al que aquí se le agrega una consecuencia novedosa y original: a la hormiga le nacieron alas para acabar como alimento de las aves.

Tal ampliación del refrán nos presenta una forma de castigo al soberbio que—como pronto veremos—es una recurrencia en la sección del texto que abarca el gobierno de Sancho; nos referiremos a la muerte o destrucción por el hecho de ser comidos, roídos o devorados por fieras o sabandijas.

A lo largo del *Quijote* las referencias a ser comido se equiparan a la muerte, la vejación y la vergüenza⁷. En la cultura occidental, la idea del cuerpo humano

⁷ Muchos de los pasajes relevantes serán utilizados en el presente trabajo y por tanto citados oportunamente. Es interesante comprobar que en 1605 sólo encontramos un pasaje donde "comer" se asocia a la muerte: "...la quiero más que a la lumbre de estos ojos que han de comer la tierra..." I, 25, p. 283; y en cambio en 1615 encontramos mucho más utilizadas y trabajadas imágenes semejantes; transcribo aquí algunos ejemplos: "...ese alcázar que le vea yo comido de perros, que así nos trae corridos y asenderados." II, 9, p. 697; "Dulcinea, a quien tú agravias con esa remisión que tienes en azotarte y en castigar esas carnes que vea yo comidas de lobos, que quieren guardarse antes para los gusanos que para el remedio de aquella pobre señora." II, 67, p. 1174; "...justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le hollen puercos." II, 68, p. 1181.

comido por fieras se percibe con horror y se considera el mayor oprobio. Recordemos, por ejemplo, que a los vencidos se les permitía enterrar a sus muertos tras una batalla y el no hacerlo se consideraba una señal de poca civilización o, en otro orden, que entre los castigos estipulados en la *Partidas* alfonsíes a los peores delitos, se regulaba que los culpables de parricidio o asesinato de familiares directos serían encerrados en un saco junto con "un can e un gallo e una culebra e un ximio" y luego tirados al mar o al río más cercano para esperar una muerte terrible y vergonzante (*Partidas*, VII, 12a).

Por lo demás, ser comido por fieras es una imagen típica de los castigados en el infierno. Sirvan de ejemplo las conocidas obras del Bosco —quien retrató como pocos los miedos y deseos de su época— como *El carro del heno*, *El juicio final*, *la Mesa de los pecados capitales* o *El jardín de las delicias*, donde pueden apreciarse numerosas escenas de condenados y pecadores roídos y devorados por demonios en extrañas formas de animales.

También cabe recordar que en el siglo XVI se difundió, a través de la exitosa compilación de Andrea Alciato, (*Emblematum liber*, 1531)⁴, la imagen emblemática de Prometeo encadenado y eternamente devorado por el águila en castigo por haberse apoderado del fuego divino. Y como dato de especial interés para nuestra investigación, debe tenerse presente que en el *corpus* emblemático, aquella imagen de Prometeo servía como representación del castigo a la soberbia de aquel que se atrevía a acceder a los conocimientos vedados. Justamente Carlo Guinzburg trae a cuento este emblema cuando estudia el tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII.

El historiador italiano nos informa que son tres los órdenes de los saberes "altos" que deben resguardarse de los espíritus impropriamente curiosos: los secretos de la naturaleza, los secretos divinos y los secretos del imperio, es decir los saberes de la política (Guinzburg, 1994, pp. 94-116).

Sancho puede esperar un castigo similar al de Prometeo, pues sus pretensiones, sin duda, violan los secretos de la política (*arcana imperii*). Y justamente aquí es donde anclan los duques la diversión y la burla: en esa inadecuación, en esa situación inaudita y de mundo al revés, es decir, en el hecho de que un labrador pretenda asumir un papel reservado a las clases dominantes.

Pero lo cierto es que, más allá de cualquier burla, Cervantes nos presenta un Sancho que, como hemos visto a través de sus parlamentos, siente remordimientos por lo que vive como un accionar pecaminoso. No se trata solo de situaciones cómicas y actos burlescos. Podemos encontrar en esta situación,

⁴ Se contabilizan 150 ediciones contemporáneas y traducciones a todas las lenguas cultas europeas; Bernardino Daza la tradujo al castellano en 1549. Cfr. Santiago Sebastián, "Introducción" a su edición de Alciato. *Emblemas* (1993).

como en todo el *Quijote*, un tratamiento concienzudo de asuntos serios y de alcance prácticamente universal que va unido al humor y la burla (o que se vehiculiza por ellos).

Como sucede en este caso con los esfuerzos de Sancho por cambiar de estado, que abren el camino para el tratamiento de la problemática de la ambición (que teme siempre caer en soberbia) y los terribles castigos que se esperan por tal desajuste, unido además a una profunda reflexión sobre el gobierno y el accionar de los buenos gobernantes. Y ambas reflexiones van unidas, porque lo notable es que el temor en Sancho a represalias espantosas, como el ser comido por animales voraces, no aparece solo por querer algo que no le corresponde por su estamento, sino que —como pretendo demostrar— establece de manera velada un correlato entre los gobernantes y los castigos infernales.

Por tal motivo, a partir de ahora me aventuro a sostener que (quizás especialmente desde la perspectiva de las clases sin poder) se observa en el texto la directa ecuación gobernante—o mal gobernante— igual destrucción. Y con esto se evidenciaría la convicción, o esperanza, de que quien mal gobierna no quedará impune y que su falta será castigada de la peor manera.

Varios pasajes nos permiten desarrollar esta idea que surge de una notoria recurrencia textual: la mención de los cuerpos devorados de quienes ostentan el gobierno. El cuerpo del propio Sancho en sus representaciones imaginarias y, especialmente, el recuerdo de reyes comidos por fieras.

LOS GODOS BAMBA Y RODRIGO

En primer lugar se destaca la mención al rey don Rodrigo que hace Sancho en su discusión con la duquesa del capítulo 33. A continuación de su parlamento antes transcrito, Sancho dice:

Y tomo a decir que si vuestra señoría no me quisiere dar la insula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España, y de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten. (II, 33, p. 907)

Dos reyes godos acompañan a Sancho en su graciosa y enrevesada argumentación y le sirven para ilustrar los vaivenes de la fortuna y los cambios de estado.

Si intentamos poner un poco de orden en las ideas del escudero, veremos que la historia de Bamba apoya su postura de que todos los hombres son iguales y que sus valores no deben medirse por el estamento del cual provengan ("no es oro todo lo que reluce..."); para demostrar eso, aquí está el ejemplo de un labrador que llegó a ser rey. Más allá de la realidad histórica que desmiente el origen llano

del sucesor de Recesvindo⁹, el romancero y el teatro áureos repiten la leyenda del rey labrador, paradigma de humildad y buen gobierno. Timoneda recoge en su *Rosa gentil* (Valencia, 1573) el romance que comienza *En el tiempo de los godos*. Resulta interesante transcribir algunos pasajes, porque este romance o versiones similares podrían estar detrás del comentario de Sancho, y asimismo porque esto nos permite reponer la historia legendaria aludida¹⁰:

En el tiempo de los Godos,
 que en Castilla rey no hauia,
 cada cual quiere ser Rey,
 a vn que le cueste la vida:
 Sabiendo el padre sancto
 que en sanctidad florecia,
 pusierase en oracion
 rogando en su rogatiua,
 que le reuelasse Dios
 quien seria Rey de Castilla.
 Por su profunda humildad
 reuelado se lo hauia,
 que el Rey que ellos esperauan,
 su nombre Bamba seria:
 y lo hauian de hallar harando
 cerca de la Andaluzia,
 con vn buey blanco, y cerceño
 y vn prieto en su compañía.

Se destaca la oposición entre los ambiciosos que aspiran a tomar la corona (“cada cual quiere ser rey/a vn que le cueste la vida”) y el despreocupado labrador elegido por los cielos que se convierte en el salvador ante una situación de desorden político (“en Castilla rey no hauia”).

Fundamental es a la leyenda –y a la imagen humilde del rey– la negativa de Bamba a aceptar el cargo cuando, al ser hallado por quienes habían partido en su búsqueda, le comunican que sería elegido rey:

Bamba dudoso de oyrlo,
 una vara que trahia,
 ya después de hincada en tierra

⁹ Los datos históricos indican que Bamba, Vamba o Wamba (cuyo reinado abarca los años 672-680) era un ilustre magnate palatino; tanto en la leyenda como en la historiografía se resalta el hecho de que fue reacio a aceptar el gobierno (Bleiberg, 1969).

¹⁰ En Juan Timoneda, *Rosas de romances*, edición facsimilar A. Rodríguez Moñino y D. Devoto. Valencia, Castalia, 1963.

estas palabras dezia.
 Quando esta vara florezca
 yo sere Rey de Castilla.
 A vn no lo huuo bien dicho
 la vara ya florescia.

Finalmente Bamba y su mujer son llevados a la corte, donde aquél se convierte en un rey sobresaliente:

Lleuan marido y muger
 do el Consejo residia:
 a el coronan por Rey,
 a ella qual conuenia.
 Este Rey hizo en España
 hechos de gran nombradia:
 por el esta la coyunda
 puesta en reales de Castilla.

Es notable que aquí, como en las fantasías de Sancho, aparezca tan involucrada la mujer del hombre humilde que asciende al gobierno¹¹. Como si se tratara de una estructura mítica que también está presente en todos estos capítulos donde Teresa Panza cobra tanta importancia.

De modo que el recuerdo de Bamba representa para Sancho los aspectos positivos de su relación con el gobierno: en primer lugar, alguien humilde como él fue elegido rey y se convirtió en un buen monarca, es decir, él, Sancho Panza, está capacitado para ser gobernador; en segundo lugar, hay ciertos ascensos sociales que fueron aceptados por el orden establecido, es decir, su transformación y la de su familia a través del gobierno es posible y positiva.

En el otro extremo de su enunciado aparece el rey Rodrigo, utilizado como ejemplo de los peligros del gobierno y del castigo que reciben los malos gobernantes.

La leyenda del rey Rodrigo había fascinado a españoles de distintas épocas y esto se manifiesta tanto en textos de la cultura escrita como en testimonios de la cultura oral. Los estudios de Ramón Menéndez Pidal y su Seminario resultan una guía indispensable para seguir el desarrollo de la leyenda y los cambios de percepción según las épocas y las distintas prácticas discursivas (Menéndez Pidal, 1942 y 1957).

¹¹ No es esta la primera mención del personaje de la mujer de Bamba en el romance, pues es a través de ella que la comitiva encuentra a Bamba: "Vn dia estando los Godos / cansados en demasia / de yr a buscar a Bamba / boluiendo sin alegria, / vieron venir una dueña / por vna cañada arriba, / con vna canasta al ombro, / y estas palabras dezia. Venid ya Bamba a comer, / desunzid que es medio dia".

Por un lado, se trata de un rey que todos recuerdan por sus pecados: la soberbia al quebrar los candados de la Casa de Hércules por un deseo impertinente de saber qué había dentro¹², y la lascivia de su famoso episodio con la Cava, Alacava o Florinda¹³. De esta forma, al ser un rey famoso por sus graves errores, Rodrigo puede ser símbolo de mal gobernante. Para los españoles es el rey a causa del cual nacieron los mayores males para sus súbditos: la invasión enemiga y la sujeción a un poder infiel; siglos y siglos de lucha para reconstruir una patria, según el imaginario hispánico. Como señala Menéndez Pidal, la leyenda inducía a meditar cómo el pecado de los pueblos acarrea su ruina (Menéndez Pidal, 1942, p. XI).

Sin embargo, hacia finales del siglo XIV y a través de textos historiográficos progresivamente cargados de contenidos novelescos, la antigua leyenda del último godo se tiñó de un nuevo espíritu religioso que supuso una actitud piadosa frente a la suerte del rey. Rodrigo, en consecuencia, termina siendo "santificado a través de la espantosa y simbólica penitencia" (Ibidem, p. XII) a la que hace referencia Sancho. El romancero en torno a la leyenda de Rodrigo fue muy receptivo de todas las historias novelescas que surgían de estos textos de tradición culta, y rápidamente incorporó los truculentos y patéticos episodios allí relatados¹⁴.

El agregado de la penitencia se entronca con el incierto final del rey luego de la última batalla. Según la tradición anterior, Rodrigo habría desaparecido luego de Guadalete donde se le atribuye la frase recordada por Maese Pedro "ayer era rey de España (...) y hoy no tengo una almena / que pueda decir que es mía". La

¹² Transcribimos el resumen de la leyenda que ofrece Menéndez Pidal, 1957: "... había en Toledo un palacio cerrado por tantos candados como reyes se habían sucedido, pues era costumbre que cada rey, al subir al trono, pusiese su candado; pero Rodrigo, al ser hecho rey, quiso abrir aquel palacio para ver lo que había dentro. En vano los condes y los obispos le aconsejan que no haga lo que ninguno de los reyes anteriores había osado hacer; la resolución del nuevo rey era irrevocable, no podía soportar la inquietud de aquel misterio. Y Rodrigo abrió el palacio, pero no halló en él sino un largo pergamino con figuras que representaban hombres con turbantes en la cabeza, montados en briosos corceles, cimitarras en sus manos, pendones en sus lanzas y un letrado que decía: "Estos hombres son los árabes: ellos conquistarán este país, cuando los candados de este palacio sean violados; y el violador se arrepentirá". Al leer este letrado, Rodrigo, muy pesaroso, mandó cerrar todo como estaba antes", pp. 18-19. Su curiosidad insana por los saberes vedados y su soberbia fueron la causa de la invasión.

¹³ Existen numerosas variantes sobre esta leyenda, sin embargo el núcleo básico y conocido por todos es que el rey sedujo o violó a una joven noble y en represalia su padre o familiares abrieron el paso a los musulmanes del África quienes invadieron la Península. La lujuria y lascivia del rey trajeron aparejada la pérdida de España.

¹⁴ Véase el romance "Después que el rey don Rodrigo" primera versión documentada en el *Cancionero de romances s.a.*, y recogida por numerosas compilaciones contemporáneas y modernas, entre estas últimas obviamente el estudio citado del Seminario Menéndez Pidal, 1957, pp. 59-60; y Paloma Díaz-Mas (ed.), 1994, pp. 140-2.

idea de que Rodrigo desapareció o murió en la última batalla pervivió en los historiadores más celosos del rigor historiográfico y menos tentados por la imaginación novelesca¹⁵.

En el episodio de la penitencia se narra que, luego de la derrota, el rey Rodrigo escapa solo de la batalla y se adentra en Portugal hasta Viseo (lugar donde se había encontrado una tumba con una inscripción identificatoria) y allí sirve de mozo a un hortelano. Pide confesión a un obispo o fraile¹⁶. Dios le revela al ermitaño la penitencia que deberá imponer a Rodrigo: éste debe criar una culebra y cuando sea poderosa encerrarse con ella en una cueva, sepulcro o luzillo, hasta que le dé muerte. El rey, llorando con gran contrición, acepta la penitencia. El confesor lo visita todos los días, confortándolo en tal duro trance, hasta que a los tres días la culebra devora el miembro viril del rey y penetra en su vientre, dándole así muerte. Las campanas de Viseo tañen solas milagrosamente por el alma del "buen rey Rodrigo" que se ha salvado¹⁷.

A contramano de la visión compasiva por Rodrigo, que era moneda corriente en la época, veremos que en el texto cervantino (a través del parlamento de Sancho) se representa al último rey goda como a un pecador que debe pagar duramente los errores de su mal gobierno.

En principio, ya es extremadamente curiosa la forma en que plantea Sancho su recuerdo del rey: "de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras". Es claro que se busca un paralelismo con el enunciado anterior sobre Bamba ("de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España"), pero el salto allí presente condice con la fábula de la leyenda: Bamba efectivamente pasó de ser labrador a ser rey. En cambio, en el caso de la leyenda de Rodrigo, la simplificación de la fábula es significativa pues faltan aquí acontecimientos intermedios esenciales.

Sancho deja de lado la lucha con los sarracenos, la pérdida de España, el vagabundeo del rey, su contrición y arrepentimiento. Hecho este último funda-

¹⁵ Es curioso que los fieles cortesanos de los duques en medio de la burla de la dueña Dolorida, recuerden la versión contraria a la de la penitencia: "Orelia... el caballo en que el desdichado Rodrigo, último rey de los godos, entró en la batalla donde perdió la vida y el reino" (IL 40). Podría pensarse que el aferrarse a un u otra tradición de la leyenda distingue a quienes están cerca del poder y a quienes lo miran con desconfianza.

¹⁶ Al reconocer al rey dice el ermitaño (versión transcrita por Menéndez Pidal, 1957): "—Vos cierto avéis elegido /camino cual convenia / para vuestra salvación, / que Dios os perdonaría."

¹⁷ Menéndez Pidal, 1957, pp. 78-79. El final de la versión antes mencionada dice así: "Después buelve el hermitaño / a ver ya si muerto havia: / halló que estava rezando / y que gemia y plañía; / preguntóle cómo estava. / — Dios es en la ayuda mía, /respondió el buen rey Rodrigo; / la culebra me comía, / cómeme ya por la parte / que todo lo merecía, / por donde fué el principio / de la mi muy gran desdicha. / El hermitaño lo esfuerza; / el buen rey allí moría. / Aquí acabó el rey Rodrigo, / al cielo derecho se iba."

mental, como vimos, para entender la forma diferente en que se lo percibe a Rodrigo en la última parte de su leyenda. La figura misma de la culebra, casi sinónimo de serpiente, es un símbolo extremadamente complejo que puede revestir significados tanto benéficos como maléficos¹⁸. Debe verse en este caso, según creemos, como el vehículo de purificación de un pueblo, a la manera de la representación de Asclepio, dios de la medicina en la tradición grecolatina¹⁹. Rodrigo al ser comido por una culebra en el romancero y en la narrativa culta de la época, puede representar el cuerpo del Estado que se purifica de sus pecados²⁰.

En la leyenda de la penitencia cobra mucho valor el hecho de que el rey sea un pecador que ha reconocido su culpa y que se dispone a purgarla, es decir, se presenta una visión positiva de Rodrigo al final de su vida. La culebra que convive con él hasta decidirse a comerlo "por donde más pecado había", parece ser penitencia suficiente para salvar su alma: señal de ello es el milagroso sonar de campanas que anuncian su llegada al cielo.

Pero, como decíamos, Sancho sólo recuerda dos puntos de la leyenda: la vida ociosa del rey y su transformación en alimento para las culebras. De la forma en que lo plantea Sancho, la vida ociosa del rey tiene como correlato, e incluso como consecuencia, el entierro con la culebra, y ahí se termina la historia; ni lucha contra los invasores, ni arrepentimiento, ni salvación de su alma. La penitencia de Rodrigo se ha convertido en un castigo. Y los cristianos conocen bien la diferencia entre penitencia y castigo²¹.

Finalmente, esta visión se ve confirmada por la dueña Rodríguez, que ante la vacilación de Sancho ("si es que las trovas de los romances antiguos no mienten"), agrega:

-Y ¡cómo que no mienten! -dijo a esta sazón doña Rodríguez la dueña, que era una de las escuchantes-, que un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja:

¹⁸ Como lo atestiguan el largo tratamiento que de ella hace Charbonneau-Lassay, 1997, t. II, p. 765-816 y también Chevalier y Gheerbrant, 1993, s.v. serpiente.

¹⁹ Grimal, 1994, s.v. Asclepio. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, libro II, cap. XXI (Esculapio).

²⁰ Para la vigencia de la idea del cuerpo del monarca como representación del cuerpo del Estado cfr. Civil (1992) y Redondo (1992).

²¹ Básicamente se debe tener en cuenta que la penitencia es un sacramento, donde el pecador verdaderamente arrepentido acepta una determinada privación o sufrimiento como medio de purificar su alma. Si ya no se habla del arrepentimiento y de la aceptación voluntaria, y solo queda el sufrimiento impuesto contra la propia voluntad estamos frente a un castigo, como los que Dios inflige a los pecadores en el infierno tan temido... Para una explicación sencilla y cercana a la época, véase el agregado de Noydens al artículo de Covarrubias p. 861a.

Ya me comen, ya me comen
 por do más pecado había;
 y, según esto, mucha razón tiene este señor en decir que quiere más ser más labrador
 que rey, si le han de comer sabandijas. (II, 33, p. 907)²²

Más allá de la risueña credulidad y el regodeo en lo macabro que la crítica señala²³, hay otros aspectos importantes que subyacen a estos comentarios.

El primer punto a señalar es que la Rodríguez comprende el sentido de la argumentación de Sancho en los términos planteados: mejor no ser gobernante porque éstos terminan comidos por fieras.

Sancho y la Rodríguez coinciden en esta idea, y el acuerdo es notable especialmente si nos percatamos de que durante toda la estadía en el palacio ducal ambos personajes aparecen constantemente enfrentados.

Desde un principio, Sancho la ofende al exigirle que se ocupe del rucio (II, 31) y luego no dejará pasar oportunidad para hablar mal de las dueñas en general y de ésta en particular (II, 33; II, 37; II, 49). Este enfrentamiento—que tiene visos de tópico tradicional— encuentra una tregua, entonces, solamente al tratar la temática del gobierno; por eso cabe preguntarse qué es lo que reúne a ambos personajes alrededor de dicho tema.

La respuesta llega inmediatamente: tanto Sancho como la Rodríguez pertenecen a las clases sin poder, los dos observan desde una perspectiva semejante a quienes están por encima de ellos en la sociedad. Y desde este emplazamiento, se hace evidente por sus comentarios que Cervantes nos los presenta como personajes que miran con desconfianza los extremos a los que lleva el poder, al que ven como el camino a los peores pecados y en consecuencia a los peores castigos.

En definitiva, podríamos proponer como hipótesis de lectura que a lo largo de los capítulos de la estancia ducal se percibe un choque de discursos entre los poderosos y los no poderosos, del cual el acuerdo de Sancho y la Rodríguez y su crítica encubierta a la investidura del gobernante sería una de sus manifestaciones.

El segundo punto a señalar en la acotación de la dueña es que ya no se habla solo de culebras sino que se han sumado sapos y lagartos. En las diversas versiones de la leyenda, el único animal que aparece es la culebra²⁴, que puede

²² Los versos citados no corresponden exactamente a ninguna versión conservada (Menéndez Pidal, 1957, p. 89).

²³ Véase el comentario de Anthony Close en la nota complementaria a dicho pasaje en la edición de Rico. Y especialmente Chevalier, 1990, pp. 191-196.

²⁴ A lo sumo una serpiente que pasa por ser prácticamente su sinónimo según Covarrubias, s.v. *culebra*.

variar en número y descripción (puede ser una culebra con varias cabezas, o más de una culebra o una ávida, aunque normal, culebra), pero nunca se mencionan otros animales. La referencia a sapos y lagartos, aparente innovación de la dueña, resultará significativa si abundamos en el valor simbólico de estos animales, pues descubrimos que con ellos se resalta la transformación de la penitencia en castigo infernal.

Charbonneau-Lassay nos brinda una información valiosa al referirse al simbolismo del sapo. En principio afirma que en el bestiario simbólico el sapo es en todas partes objeto de repulsión, y luego agrega:

En el simbolismo cristiano, el sapo fue tomado para representar el vicio de la Lujuria en sus aspectos más inmundos. En la Edad Media, los escultores, los pintores y los grabadores nos lo muestran con la serpiente y los lagartos devorando, como en Moissac, los órganos sexuales de los réprobos, representados desnudos, o mamando ávidamente de pechos hinchados de lujuria, es lo que vemos en muchas iglesias románicas... (1997, p. 827; las cursivas son nuestras).

Muchos son los significados simbólicos de los tres animales por separado que pueden encontrarse en bestiarios, repertorios de emblemas y diccionarios de símbolos, pero sin duda esta referencia de Charbonneau-Lassay es la más esclarecedora para el pasaje que nos ocupa. Por un lado, porque aparecen reunidos los tres animales mencionados por la dueña y, por otro, porque la acción realizada es exactamente igual a la descrita en el texto: devorar el sexo del réprobo castigado.

En la emblemática podrán encontrarse figuras de hombres carcomidos por gusanos y serpientes, como el emblema del Pecado en la *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa, donde un joven desolado va ceñido por una serpiente—símbolo del Diablo, en este caso—mientras un gusano le roe el corazón como representación de la conciencia que remuerde el alma de los pecadores²⁵. Pero tales imágenes no presentan la acción de ser comido con la misma carga de castigo que mencionan Sancho y la Rodríguez, o como puede aparecer en obras ya mencionadas del Bosco, entre las que puede verse, especialmente, el panel derecho de *El carro del heno* donde se presenta un pecador tendido en el suelo con un sapo sobre su sexo, o el círculo del infierno de la *Mesa de los pecados capitales*, donde, ilustrando el rótulo *superbia*, vemos a Eva en la misma denigrante situación.

De esta forma, consideramos que se sostiene suficientemente la idea de que los comentarios de Sancho y la dueña convierten a Rodrigo en un condenado a castigos infernales y por lo tanto en el paradigma del rey que sufre las consecuencias de su mal gobierno.

²⁵ Cesare Ripa, 1996, t. II, pp. 187-88. Véase también, por ejemplo, la serie sobre la "Salud" pp. 290 y ss. en el mismo tomo.

Asimismo, el hecho de que le coman el sexo es síntoma de que la aniquilación cancela no sólo su lujuria, sino además su capacidad progeneradora. Tan infernal, tan justo y tan definitivo es el castigo que, a través de la parte comida, se garantiza que no habrá descendencia. Y recordemos, por un lado, que el rey Rodrigo marca el fin de una era para la historia española, y por otro, que las ideas de generación y descendencia son fundamentales para la ideología de la nobleza de sangre²⁶.

Todo esto nos muestra que no hay que pasar por alto los comentarios de Sancho y la Rodríguez sobre estos reyes godos, pues aquí se pone en juego más que la simplicidad del escudero y el regodeo de la dueña en las truculencias propias del romancero. En definitiva detrás de estos comentarios se vislumbra una ácida crítica a la clase gobernante, grupo que parece estar siempre a punto de caer en los peores castigos desde la visión de los desposeídos.

EL NOMBRADO FAVILA

La relevancia de la mirada crítica se hace más notoria al encontrarnos en el capítulo siguiente con una situación similar. Sancho nuevamente se vale de la historia española recogida en la poesía tradicional para expresar sus reparos hacia el proceder de los poderosos.

Con la caza de montería –“entretenimiento” al que lo han llevado los duques junto con su amo, como si Sancho fuera uno de ellos–, el pobre labrador no ha podido sino mostrar la hilacha de ser quien es, al huir en dirección contraria a la presa. Así entonces, suficientemente humillado y asustado, despotrica contra una de las actividades más exclusivas de la nobleza:

Yo no sé qué gusto se recibe de esperar a un animal que, si os alcanza con un colmillo, os puede quitar la vida. Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice:

De los osos seas comido,
como Favila el nombrado.

-Ése fue un rey godo -dijo don Quijote-, que, yendo a caza de montería, le comió un oso.

-Eso es lo que yo digo -respondió Sancho-: que no querria yo que los principes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros, a trueco de un gusto que parece que no le había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno. (II. 34, p. 915)

²⁶ Debo esta observación a Juan Diego Vila, como tantas otras que han quedado fundidas en el presente trabajo.

Doblemente malicioso es el comentario de Sancho. En primer lugar, el poema al que alude es un *perqué*²⁷ titulado “Maldiciones de Salaya hechas a un criado suyo que se llamaba Misancho sobre una capa que le hurtó”²⁸, que consiste en una larga retahíla de maldiciones que recorre prácticamente la historia universal en busca de sucesos calamitosos para desear al criado ladrón. Resulta interesante transcribir la parte introductoria:

Mucho quisiera apartarme
de no decir maldiciones
que nunca tales razones
jamás acostumbre yo
más quien mi capa hurtó –
mi lengua saco de quicio
porque trahe por oficio
engañar a cualquier hombre

.....
y los que mal lo quereys
ayudad me lo a mal dezir
que maldito a de morir
como judas el malvado...

De manera que, si tenemos en cuenta el contexto original de la cita, es obvio que el recuerdo de Favila no podía estar mejor articulado, porque no solo sirve a Sancho para apoyar su postura sobre los peligros de la caza, sino también para maldecir a los duques encubiertamente por el trance que le han hecho pasar. Justamente la inversión que se produce –aquí es el criado Sancho el que maldice a sus señores que son unos embaucadores como el criado Misancho reprendido en el *perqué*– hace más manifiesta la intención malediciente al tiempo que más risueña la alusión.

Pero además, y en segundo lugar, Sancho critica a través del recuerdo de Favila a los gobernantes que buscan más su placer que el buen desempeño de sus obligaciones, como se evidencia en la respuesta a don Quijote (“que no quería yo que los príncipes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros, a trueco de un gusto que parece que no le había de ser”).

Favila o Fáfila (737-739) fue hijo de Pelayo, es decir pertenece a los primeros reyes godos posteriores a la invasión musulmana y a la reorganización

²⁷ El *perqué* es una composición de pareados en serie con rima consonante que comienza y termina con versos sin correspondencia (Baehr, 1973, p. 229). La denominación *romance* podía ser bastante amplia en la época como para abarcar distintas formas poéticas tradicionales.

²⁸ Puede leerse en *Segunda parte del Cancionero general* (Esteban de Nágera, Zaragoza, 1552), ed. Rodríguez Moñino, 1956, pp. 273-288.

cristiana tras la batalla de Covadonga en el 722. La tradición recuerda su gusto por la caza como un exceso "siendo *demasiadamente* amigo de la caza de montería y *atrevido* en ella, oponiéndose a las fieras, le mató un oso", dice Covarrubias²⁹.

Y Sancho, justamente, expresa la misma opinión, porque reprende que los príncipes o los reyes se pongan en peligro por un gusto sin sentido. El duque, por su parte, defenderá el valor y la importancia de la caza en la conformación del noble.

-Antes os engañáis. Sancho -respondió el duque-, porque el ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas, agilitanse los miembros del que la usa, y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos; y *lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería*, que también es sólo para reyes y grandes señores. Así que, ¡oh Sancho!, mudad de opinión, y, cuando seáis gobernador, ocupaos en la caza y veréis como os vale un pan por ciento.

Nótese que junto a los argumentos tradicionales (como el de la imagen de la guerra), el duque subraya el carácter elitista de la caza de montería como su mejor valor. Esta postura choca con los discursos —de innegable raigambre bíblica— sobre la igualdad y equidad de los hombres que antes encontrábamos en Sancho y que aparecen tan a menudo en la obra de Cervantes. Comentarios como éste son los que ayudan a crear una imagen negativa del duque que se irá acrecentando a largo de los siguientes capítulos.

La respuesta de Sancho no se hace esperar y deja bien en claro que aquí no se están discutiendo simplemente los favores o desfavores de la caza de montería, sino las condiciones del buen gobernante:

-Eso no -respondió Sancho-: el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa. ¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados y él estuviese en el monte holgándose! ¡Así enhoramala andaría el gobierno! Mia fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores. En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al triunfo envidado las pascuas, y a los bolos los domingos y fiestas; que esas cazas ni cazos no dicen con mi condición ni hacen con mi conciencia. (Ibid., 915-916)

De modo que Sancho critica a los gobernantes que descuidan sus obligaciones para dedicarse a sus pasatiempos. En definitiva entonces, si

²⁹ Covarrubias, s.v. Favila. El mismo recuerdo queda de él en la historiografía, según anota Bleiberg, 1969, s.v. Fáfila.

conectamos los argumentos de Sancho, Favila habría muerto devorado por un oso *porque* descuidó su obligación de gobierno. No es posible pasar por alto la similitud con la presentación antes vista de Rodrigo, sacado de brocados, deleites y pasatiempos para ser devorado por culebras. Por un lado, nos encontramos con dos reyes godos, presentados como ejemplos negativos, que mueren comidos por fieras; y por otro, en ambos se resalta como definitorio de su "pecado" el haberse dedicado al ocio en lugar de al gobierno.

Sin necesidad de complicados saltos interpretativos, es muy sencillo advertir que una crítica semejante encaja perfectamente con lo que se vive en el palacio de los duques: poderosos que se dedican a los pasatiempos (que en su caso, para empeorar las cosas, consisten básicamente en producir elaboradas y crueles burlas a dos personajes poco cuerdos) y dejan de lado sus verdaderas obligaciones de gobierno.

En este orden de ideas, el caso de la hija de la Rodríguez surge entonces como una clara manifestación del desgobierno de los duques. Con todas sus burlas ya dieron muestra de que dedican demasiado tiempo al ocio, pero con este episodio —el único en el que los encontramos frente a una situación de conflicto real de sus subordinados— evidencian la poca intención que tienen de administrar justicia, y cómo los mueve el interés de proteger a uno de sus prestamistas (y todos sabemos que justicia vs. interés es una constante en las críticas al sistema legal en todas las épocas). Al relatar el caso a don Quijote la Rodríguez acusa al duque sin ambages:

...desta mi muchacha se enamoró un hijo de un labrador riquísimo que está en una aldea del duque mi señor, no muy lejos de aquí. En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija, y no se la quiere cumplir, y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me he quejado a él, no una, sino muchas veces, y pedídale mande que el tal labrador se case con mi hija, *hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo.*" (II, 48. pp. 1020-21)³⁰

La justicia es sin duda una actividad fundamental del buen príncipe; si los duques no administran justicia ¿qué les queda como gobernantes?³¹

³⁰ Y cuando remeda a la dueña dolorida irrumpiendo en la cena ducal y reitera el pedido de justicia a don Quijote afirma: "porque pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo, por la ocasión que ya a vuesa merced en puridad tengo declarada." (II, 52. p. 1055).

³¹ Notemos que el tema del buen juez ocupa una parte importante de los consejos de don Quijote a Sancho y es el campo en que éste descuellera como gobernador.

La atmósfera carnavalesca que prevalece en el palacio de los duques salpica a todos y así tanto burladores como burlados, de una forma u otra, son puestos en ridículo³². Ya se hace evidente por el ahinco puesto en pergeñar burlas y situaciones cómicas, que se caracteriza a los duques como personajes frívolos. Pero al conectar los ideales de Sancho sobre los gobernantes y el accionar de estos nobles podemos descubrir ciertas señales que ofrece el texto para criticar en los duques la irresponsabilidad y desgobierno de algunos poderosos.

Así entonces, la preocupación de Sancho por el buen gobierno, sus recuerdos macabros de malos reyes comidos por fieras y el temor que tal castigo le merece en vistas a su futuro intento de gobierno, choca en el espacio textual con la presentación de unos poderosos que, sin remordimiento alguno, mal gobiernan y no sufren ningún castigo por ello.

LOS USOS DEL ROMANCERO

Es necesario considerar la cuestión del uso del romancero en las argumentaciones de Sancho. Aclaro que utilizo el término "romancero" de la misma manera amplia que lo hace el texto, como el compendio de poesía tradicional y popular que circula oralmente en la sociedad, sin atender a estrictos parámetros formales; y por eso incluyo el perqué de las maldiciones de Salaya junto con otras composiciones que sí son romances propiamente dichos.

Es un hecho indudable que el romancero en la época estaba muy difundido y que, como es sabido, era una práctica de moda entre los poetas más cultos, pero de todas formas se puede afirmar que las citas y recuerdos de Sancho son equivalentes, en tanto bagaje cultural, a sus característicos refranes.

Cervantes ha delineado al escudero como un personaje simple y rústico, pero sabio, remarcando la diferencia entre el saber libresco de don Quijote y la sabiduría popular de Sancho (memoria infinita para refranes, apelación a la propia experiencia ante problemas generales y por supuesto la herencia cultural del refranero y del romancero)³³.

³² Véanse los trabajos de Augustin Redondo (1997) sobre diversos episodios del *Quijote* de 1615.

³³ Chevalier (1990) intenta demostrar cómo los romances tradicionales eran considerados un gusto propio de los estratos menos cultivados y en gran medida rechazados por los eruditos. Es por eso que, según él, Cervantes hace un uso muy burlesco de ciertos romances de tema carolingio (Marqués de Mantua, Durandarte y Montesinos, Gaiferos y Melisenda). Si bien no puede negarse el trabajo burlesco con algunos de esos romances, nos permitimos disentir con ciertas interpretaciones del gran estudioso francés: de todas formas, a los fines de lo que ahora nos ocupa, su opinión sirve para confirmar nuestra afirmación de que los romances son un índice de baja condición social sin que por ello olvidemos el uso que hacen del género los poetas cultos y los músicos.

De modo que, así como Sancho responde con refranes a los consejos de tradición erudita de su señor (II, 43), también opone la sabiduría popular condensada en la poesía tradicional a los embates de los duques. Y es de por sí simbólico que los personajes bajos utilicen su acervo cultural —sus armas— para enfrentarse a las clases altas. Como le dice Sancho a don Quijote cuando éste pretende limitar le el uso de refranes:

¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda, que ninguna otra tengo, ni otro caudal alguno, sino refranes y más refranes? (II, 43, p. 977)

En el *Quijote* de 1615, cobra relevancia particular la exhibición de los saberes de Sancho; su carácter sensato y discreto es objeto de admiración para los demás personajes, así como su simpleza les produce risa. En este orden de cosas, resulta importante destacar que el recuerdo de pasajes del romancero por parte del escudero se incrementa en 1615 y en casi todos los casos cumple la función, como en las situaciones estudiadas, de ser un reservorio de ejemplos para los argumentos que intenta sostener³⁴.

Como hemos visto en los pasajes estudiados en el presente trabajo, Sancho (ayudado por la Rodríguez) se sirve del romancero como fuente de sus conocimientos de historia española de donde extrae los argumentos para discutir sobre política y gobernantes. Ya hemos resaltado la oposición entre las clases sin poder y las clases con poder, y evidentemente este uso de la poesía popular funciona como una marca más de la condición social de los personajes.

También es notable que los recuerdos del romancero en estos casos supongan una mirada desde las clases inferiores a las superiores. Hay un repetido juego de relaciones desequilibradas: personajes inferiores, como Sancho y la Rodríguez (en su significativo momento de concordia), se dirigen a superiores —los duques— justamente para discutir algunas de sus prácticas, y para ello se valen de saberes propios de las clases populares, pero que tienen como sujetos discursivos a personajes de las clases dominantes —los tres reyes, Bamba, Rodrigo y Favila. Tales personajes altos, de este modo, les sirven a los

³⁴ Recuerdos de versos de romances o historias por éstos recogidos en boca de Sancho en el *Quijote* de 1615: II, 5 (discusión con Teresa sobre el futuro de sus hijos, referencia a "Morir vos queredes padre", romance de las quejas de doña Urraca); II, 9 (referencia al romance de Calainos); II, 10 (nuevamente el romance de doña Urraca y versos "Mensajero sois, amigo/ no merecéis culpa, no"); II, 20 (referencia al romance del conde Dirlos), II, 31 (reelabora los versos del romance de Lanzarote y el orgulloso "...cuando de Bretaña vino / que damas cuidaban dél / y dueñas del su rocino"), II, 33 (recuerdos de las leyendas del rey Bamba y del rey Rodrigo), II, 34 (perqué de las maldiciones de Salaya, recuerdo del rey Favila), II, 60 (recuerdo de versos "Aquí morirás traidor / enemigo de doña Sancha" de un romance de los Siete Infantes de Lara); II, 64 (Sancho comenta una alusión de su abuelo al romance de Gaiferos y Melisenda).

desposeídos para sostener su propio discurso crítico frente a los manejos de los poderosos.

Por otro lado, no parece un dato menor que los tres reyes sean godos. Varias consideraciones deben tenerse en cuenta. En primer lugar, es sabido que la nobleza española de más alta alcurnia pretendía descender de los godos que se refugiaron en Asturias luego de la invasión árabe. En palabras de Covarrubias:

[los godos] se apoderaron de innumerables provincias, y particularmente de nuestra España, a donde reynaron mucho tiempo, hasta el desdichado rey don Rodrigo; y desde las reliquias dellos que se recogieron en las montañas, bolvió a retoñar la nobleza, que hasta oy día dura, y en tanta estima que para encarecer la presunción de algún vano, le preguntamos si descende de la casta de los godos³⁵.

Si los godos son el origen de la nobleza española, sus reyes serán los gobernantes primigenios de un *continuum* nacional que intenta mantenerse incólume frente a las invasiones infieles. Y si consideramos a estos reyes “gobernantes primigenios”, se comprenderá que hablar de ellos será equiparable a hablar del paradigma del gobernante español, así como hablar de Adán es hablar de todos los hombres.

Por lo demás es curioso que el recuerdo de Sancho respete el orden cronológico; Bamba, rey del apogeo del imperio visigodo, Rodrigo rey durante la caída frente a los musulmanes, Favila rey de los inicios de la llamada “Reconquista”. También es notable que de ellos el único que recibe una valoración positiva sea Bamba, el labrador que no quería ser rey. Es decir, el que no tenía ambiciones de poder, y que aparece como el mejor ejemplo para Sancho a quien esa tentación atormenta sobremanera.

PODER Y CONCIENCIA

En definitiva, las diferencias entre Bamba y Sancho por un lado, y Rodrigo, Favila y los duques, por el otro; los primeros buenos gobernantes y los últimos malos, impone la idea de que los de clase llana pueden ser mejores gobernantes que los nobles.

Sin embargo, el temor de Sancho por las represalias a su acción de gobierno rodea, como ya vimos, toda su aventura gobernadoril e incluso persiste en el camino de regreso al palacio ducal. En ese momento, al caer en la sima compara su desdicha con la dichosa visión de don Quijote en la cueva de Montesinos y exclama:

³⁵ Covarrubias, s.v. godos.

Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mí, y en qué han parado mis locuras y fantasías! De aquí sacarán mis huesos, cuando el cielo sea servido que me descubran, mundos, blancos y raidos, y los de mi buen rucio con ellos... (II, 55, p. 1077-8)

El encierro es considerado por Sancho como la consecuencia (¿y castigo?) de sus impertinentes aspiraciones, "sus locuras y fantasías", al tiempo que sus remordimientos y temores lo hacen imaginar una muerte horrenda que no deja de recordarnos el castigo / penitencia que sufre el rey Rodrigo (el mismo encierro, las mismas culebras y sapos, el mismo cuerpo devorado; con el agravante, en el caso de Sancho, de que nadie está al tanto de su sufrimiento y sacrificio)³⁶.

Lo que llama la atención es por qué Sancho temerá un castigo similar al de los malos gobernantes si en gran medida ha hecho todo lo posible por diferenciarse de ellos y cumplir su ideal de buen gobierno (no hay espacio aquí para discutir pormenorizadamente las valoraciones sobre su experiencia de gobierno)³⁷. Una posible lectura es atribuirlo a su temor al castigo por su impertinente ambición de ascenso social. Sin embargo preferimos otra posibilidad, no incompatible con lo anterior: explicarlo como una forma de acentuar el valor de la conciencia sobre los peligros del gobierno; y por eso la ambigüedad o indefinición aquí presente (merecimiento de castigo por su mal o buen gobierno) nos lleva a pensar en una visión escéptica del hecho mismo del poder del hombre sobre el hombre³⁸.

COMEROS HEIS LAS MANOS

Resta considerar ahora otra recurrencia que se entronca con lo ya visto y abunda en la visión escéptica del poder. Cuando Sancho aún no sabe qué sucederá con su prometida insula, llama la atención entre sus temores el juego humorístico con una frase hecha: "comerse las manos tras un negocio", cuyo

³⁶ Para otro trabajo será la consideración de que quien lo salva y, diríamos, lo redime —al hacerlo regresar a su condición de escudero— es justamente don Quijote, en una escena donde el caballero puede ejercer su función de socorredor de necesitados y Sancho realiza un simbólico re-nacimiento como hombre nuevo, dejando atrás las ambiciones pasadas.

³⁷ Me ocupo de ellas en un trabajo, actualmente en elaboración, "Sancho, sagitario: de gobiernos y gobernantes".

³⁸ No pretendemos descubrir un Cervantes con ideas quizás excesivamente modernas, solo damos cuenta de un aspecto intrigante del texto e intentamos iluminar sus implicancias. Acorde a nuestras consideraciones, el enfoque de Rey Hazas (1990, pp. 371-372) del episodio de los galeotes en 1605, presentado como un cuestionamiento a lo coercitivo del sistema judicial.

sentido es hacerlo con mucho gusto (Covarrubias, s.v. mano)³⁹. En su primera carta a Teresa, Sancho afirma:

todo saldrá en la colada del gobierno: sino que me ha dado gran pena que me dicen que si una vez le pruebo, que me tengo de comer las manos tras él, y si así fuese, no me costaría muy barato, aunque los estropeados y máncoos ya se tienen su calonjia en la limosna que piden: (II. 36, p. 932)

Y la misma frase aparecerá en boca del duque en sus breves consejos anteriores a los de don Quijote: "-Si una vez lo probáis, Sancho -dijo el duque-, comeros heis las manos tras el gobierno, por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido" (II, 42, p. 968).

Así pues, a Sancho le vienen "diciendo" y anunciando esta buena nueva de su próximo cargo, pero graciosa y significativamente él no deja de ver esa bondad como un mal.

Es decir, como en los casos antes vistos, volvemos a encontrar la acción de comer asociada al acto de gobernar. Pero a diferencia de las manifestaciones anteriores, ya no se trata de ser comido por otros, las fieras que devoraban a aquellos reyes, sino de auto-ingerirse, esto es, autodestruirse.

No sólo el juego con la frase hecha "comerse las manos tras el gobierno" se diferencia de los recuerdos del romancero porque borra la relación binaria de comedores y comidos, sino también porque generaliza la crítica al hecho mismo de gobernar. Los sujetos de la culpa no son aquí reyes o poderosos, sino todos lo humanos; todos los hombres son pasibles de "comerse tras el gobierno", de autodestruirse por el poder. Incluso se borra la distancia temporal de sucesos legendarios ocurridos a remotos reyes godos, pues la frase se actualiza al aquí y ahora; Sancho teme que eso le suceda a él, como puede ocurrirle a cualquiera. De manera que la crítica a los que detentan el poder queda bastante desenfocada para abrir el campo a lo que aparenta ser un rechazo global al ejercicio del gobierno como camino a la autodestrucción.

Al generalizarse los peligros del gobierno y el poder se estaría dando un movimiento inverso al de la crítica a los poderes por parte de los inferiores -que implicaba un aviso o advertencia para los malos gobernantes-, para descubrirse en cambio un fuerte argumento disuasorio para los inferiores que pretendan acceder al poder. Podría pensarse que los mismos oprimidos, transidos por la ideología dominante, sostienen con su reflexión sobre el gobierno el mismo discurso que los oprime.

Por eso es significativa la doble presencia de la frase hecha comprendida de manera tan distinta por un desposeído y por un poderoso. Sancho sólo puede

³⁹ Según Correas, entre las fórmulas y frases proverbiales, "comerse las manos tras ello, ellas.... ellos. Significa el gusto que se toma en algo".

pensar que le advierte sobre la autodestrucción, mientras que en el duque es claro el regodeo con el hecho mismo de tener poder (“por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido”) ni siquiera lo entiende como el buen gobernar que siempre implica una acción -de la que las manos son símbolo- con miras a los demás, a los gobernados -que por el contrario han quedado completamente desplazados a la condición de marionetas del poderoso en este círculo onanista de comerse las propias manos.

Con esto en mente, es válido retornar al discurso de Sancho cuando abandona la ínsula. El peligro generalizado aducido en su particular lectura de la frase es equiparable a la utilización del refrán de la hormiga. Este refrán, aducido en la primera conversación con la duquesa como algo general, se convierte al final de su gobierno en alegoría de lo que considera que le ocurrió a él mismo: “Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano...”.

Las legítimas habitantes de lo alto, las aves, son las que devoran a la hormiga, y Sancho claramente se identifica con ella, ya que él, como el ínfimo insecto terrestre se levantó por sobre su condición, y entiende que, en castigo por tal soberbia, los poderosos del espacio que había usurpado se hicieron un festín con él.

De modo que descubrimos aquí nuevamente en el discurso del oprimido otra faceta de su acomodamiento al *statu quo*; la advertencia es clara: el desposeído que intente ejercer el poder es ciertamente impertinente y por eso será destruido por las clases dominantes. Cabe preguntarse cómo se acomoda esta idea con los repetidos alegatos sobre la igualdad humana⁴⁰.

No pretendemos destruir la paradoja que se presenta a la interpretación. ¿Se puede hablar de una mirada escéptica sobre el poder en sí mismo, unido a la crítica a los poderosos; o estamos frente a una puesta en escena de una estrategia del discurso dominante que logra desanimar a los inferiores? La indefinición sobre este asunto es manifiesta en un texto tan polifónico como el que nos ocupa, y la nuestra es una lectura que queda abierta al debate.

JULIA D'ONOFRIO

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
“Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires.

⁴⁰ Sin abundar sobre la cuestión ahora, dejamos planteada la consideración sobre el mayor mal real que Sancho sufre en su gobierno -problema o falencia que nunca había temido o imaginado, sino justamente todo lo contrario. Sancho temía ser comido, pero en la práctica lo que no lo dejan es comer.

OBRAS CITADAS

- ALFONSO X. 1848. *Código de las siete partidas*. En *Los códigos españoles concordados y anotados*, tomo IV. Madrid, Imprenta de la Publicidad a cargo de Rivadeneira, 1848.
- BAEHR, R., 1973. *Manual de versificación española*, traducción y adaptación K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos.
- BLEIBERG, G. (dir.), 1969. *Diccionario de la historia de España*. 2da. edición corregida y aumentada, Madrid, Revista de Occidente.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, 1998. *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L., 1997. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez. Barcelona, Sophia Perennis.
- CHEVALIER J. y A. GHEERBRANT, 1993. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHEVALIER, M., 1990. "Cervantes frente a los romances viejos", *Voz y Letra*, I, pp. 191-196.
- CIVIL, P., 1992. "Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'état dans quelques représentations de Philippe II", en A. REDONDO (comp.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 57-67.
- CORREAS, G. de, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN. 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española (según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens en la de 1674)*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.
- CULL, J. T., 1992. "Death as the Great Equalizer in Emblems and in *Don Quijote*", *Hispania*, 75, pp- 10-19.
- DÍAZ-MAS, P. (ed.), 1994. *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA DE LA CONCHA, J., 1981. "Estética y praxis del *Lazarillo*", en su *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, cap. VI.
- GRIMAL, P., 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUINZBURG, C., 1994. "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII" en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. de Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, pp. 94-116.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., 1942. *Floresta de leyendas heroicas españolas*, t. I y II: "Rodrigo el último godo", Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., 1957. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, t. I: "Romanceros del rey Rodrigo y Bernardo del Carpio", Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- PÉREZ DE MOYA, J., 1995. *Filosofía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- REDONDO, A. 1978. "Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*", *Bulletin Hispanique*, LXXX; reed. en su *Otra manera de leer el Quijote*, Castalia, Barcelona, 1997.
- REDONDO, A., 1992. "La métaphore du corps de la république à travers le traité du médecin Jerónimo Merola (1587)" en A. REDONDO (comp.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 43-55.

- REY HAZAS, A. 1990. "Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 369-380.
- RIPA, C. 1996. *Iconología*, 2t., traducción del italiano, J. Borja y Borja, traducción del latín y griego R. M. Mariño Sánchez-Elvira, F. García Romero, prólogo A. Allo Manero. Madrid. Akal.
- SEBASTIÁN, S., 1993. "Introducción" a su edición de Alciato. *Emblemas*. Madrid. Akal.
- TIMONEDA, J., 1963. *Rosas de romances*. ed. facsimilar de A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia, Castalia.

“DEJANDO ALEGRE EN EL POSTRERO ACENTO...”
BURGUILLOS: UN RECEPTOR PRIVILEGIADO
DEL TEATRO DE LOPE

RESUMEN

El presente trabajo intenta delimitar las diferentes voces que se superponen en la construcción de *La Gatomaquia* de Lope de Vega. Desde una voz poética seria que se autodefine como Lope y que recoge los presupuestos de la poesía épica hasta la voz satírica que se mimetiza con el yo poético de Burguillos cuya obra enmarca la historia de los gatos. Esta superposición entre ambas voces no implica solamente un gesto paródico y burlesco hacia distintos presupuestos discursivos particulares sino que supone también cierta operación textual sobre toda la producción lopesca. Así, el sujeto que enuncia *La Gatomaquia* propone un circuito de recepción doble que además de la parodia a la épica recupera sus sentidos también de la parodia a la dramaturgia. Así el objetivo de este artículo es explicar de qué modo *La Gatomaquia* reconstruye en clave de burla uno de los subgéneros dramáticos más serios dentro de los cánones genéricos ejercitados por Lope de Vega: el teatro histórico.

Palabras Claves: Lope de Vega; Burguillos; *La Gatomaquia*; Poesía burlesca; Teatro histórico; Parodia

ABSTRACT

This work is intended to describe the different voices overlapped in the plot of Lope de Vega's *Gatomaquia*: a seriously poetic voice defined as Lope's who picks the assumptions of an epic to a satiric voice mimicked with Burguillos whose poems delineate cats' tales. This overlap between both voices not only implies the parody of specific discourses but also supposes some textual operation to Lope's whole production. As a result, the narrator of *Gatomaquia* proposes both interpretations: the poem in the way of a mock epic and the poem as a parody of Lope's dramas. The goal of this paper is to explicate the way *Gatomaquia* restores

by making a burlesque one of the most serious dramatic categories used by Lope: the historical drama.

Key Words: Lope de Vega; Burguillos; *Lo Gatomaquia*; Mock poetry; Historical drama; Parody

1

La poesía burlesca ha producido a lo largo de la historia de la literatura innumerales problemas teóricos. Dichos problemas van desde la interrogación por la ontología de lo burlesco hasta las diferentes significaciones particulares que una textualidad de ese tipo genera en cada uno de los contextos en los que se interesa. Así, en un intento de definición de la poesía burlesca del barroco español confluyen cuestiones relacionadas con el género como sus características constitutivas o su funcionalidad ideológica, que no solo dejan al descubierto oscilaciones terminológicas: sátira, burla o parodia sino también diferentes reapropiaciones de la tradición clásica y renacentista. Se añade a esto la posibilidad de establecer ciertos matices diferenciadores entre aquellos textos que operan en sí mismos y los que lo hacen, de manera más cercana a las definiciones más modernas de parodia, definiendo la relación intertextual ya no exclusivamente como una burla sino como un texto crítico.¹ De modo que no necesariamente esta relación es una relación jerárquica y no necesariamente, tampoco, debe instaurar un diálogo entre dos textos identificables, se puede trabajar con toda una tradición textual, con determinados personajes o con la propia obra del autor.²

Por su parte, la poesía burlesca del Siglo de Oro parecería constituirse como un género especial, con sus reglas teóricas y condicionada por el horizonte

¹ L. Hutcheon (1978).

² Una lectura de lo burlesco lo acerca a lo paródico y amplía su campo de alcance. No intento con esto llegar al extremo propuesto por L. Hutcheon para la novela moderna de un mero reconocimiento de la estructura dual de un texto como requisito único para un nuevo tipo de parodia que se distancie de las parodias más clásicas, ridiculizantes y desvalorizadoras, que pueda hasta borrar lo que el texto tiene de burlesco y solamente dejar como elemento de la parodia su "metaficción"; creo que ni siquiera el *Quijote*, que muestra una marcada preocupación por presentar a la narración como pura narración, lo que lo acerca a la parodia de la novela moderna, pierde su status de burlesco. Cito al respecto las consideraciones de A. Redondo (1997:131) "A raíz de la muerte de Felipe II se asiste en efecto a un cambio total de atmósfera entre los palaciegos. Se vuelve a descubrir el poder de la risa, de los festejos camavalescos. Entre disfraces y carcajadas, los cortesanos se olvidan de la trágica situación del reino, enfrascándose en una serie ininterrumpida de fiestas y mascaradas. Es entonces, mientras la corte está en Valladolid, entre 1601 y 1606, cuando salen a luz varias obras de entretenimiento, de jocoso espíritu camavalesco, entre las cuales sobresale el *Quijote*."

de expectativas de sus receptores. Dichas reglas hacen que se mezclen elementos de la tradición clásica con otros rasgos que le son propios y que, en la noción de género predomine no el anclaje referencial sino el juego de relaciones con la tradición clásica; tal es el modo como define el género Lía Schwartz. Si nos detenemos a pensar, por un instante, podemos afirmar que esta definición no dista tanto de la acuñada por Linda Hutcheon para la novela moderna, en tanto ambas plantean no solamente diálogos entre textos sino también la integración en la esencia del género de un lector que reconozca estos juegos textuales, ya sea que el reconocimiento se dé por la inclusión de una tradición o por el proceso de escritura en sí mismo.

Esta similitud en las definiciones además de indicar un gesto crítico similar, puede indicar también que la literatura satírica barroca está ubicada a medio camino entre la sátira clásica y la parodia moderna. Así, no solamente el *Quijote* daría cuenta de esta evolución sino que otra cantidad de obras de este tipo, tanto en prosa como en verso, posibilitarían una lectura de los procesos de escritura paródica y burlesca que vaya más allá de la mera sátira referencial.

Prueba de esto son las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, última colección lírica de Lope de Vega publicadas en 1634, aún en vida del autor. Estas *Rimas* presentan una serie de problemas críticos que permitirían incluirlas dentro de este tránsito a la modernidad, no solamente en el aspecto referido a su constitución como poesía burlesca sino en lo referido a su constitución autoral.

Frente a este texto, en una línea que podemos llamar unificadora, las lecturas de estas *Rimas* han combinado, la mayoría de las veces de manera bastante eficaz, ciertos paradigmas biografistas al hacer hincapié en una serie de rasgos que contribuyen a delinear lo que magistralmente Juan Manuel Rozas (1990) ha descrito como el ciclo *de senectute* del poeta y dramaturgo con otros elementos relacionados directamente con cuestiones ligadas al yo poético y al juego con las instancias enunciativas, cuestiones que desembocan en la construcción del "primer *alter ego* de la literatura española."³

³ Para J. M. Rozas (1990: 75) este ciclo *de senectute* se destaca por una serie de elementos que pueden relevarse en una carta escrita por Lope al duque de Sessa. Así para Rozas en el último período de la vida de Lope "se entrelazan tres graves preocupaciones que le acucian: la cercanía de la muerte, que se proyecta sobre su deseo de dignidad (a lo humano y a lo divino); el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos". Antes del iluminador artículo de este lopista (cuya fecha de producción es en realidad 1982), Felipe Pedraza mencionaba, en la misma sintonía, del "desengaño barroco" de estas *Rimas*, en las que veía a un "Lope viejo de 1634 en el que se agudiza la conciencia de la crisis al unirse la situación político-económica general a la vejez personal —su decadencia fisiológica— y al percatarse del escaso pago que merecen sus servicios" (1978: 394)

A partir de esta idea rectora la crítica ha planteado diversos caminos posibles para una lectura coherente de las *Rimas* en las que todos ven, sin embargo, una mirada burlesca y risueña del poeta frente a las convenciones poéticas establecidas, propias y ajenas.⁴ Con todo, se adopte la posición que se adopte, las *Rimas* presentan una importante potencialidad de lecturas que podrían colaborar para la aclaración de determinadas cuestiones de este último Lope, todavía no del todo resueltas.

La Gatomaquia no escapa a esta problematización puesto que se encuentra inserta dentro de estas *Rimas*, estableciendo con ellas relaciones en todos los niveles del texto. Al decir de Celina Sabor de Cortazar (1982: 13-14)

Ubicada al término de esta sucesión de poemas, *La Gatomaquia* resume, en cierta forma, su temática, su tono y su espíritu. El tema es el amor y los celos; el tono

⁴ Así, Felipe Pedraza (1978:418) en su lectura de las *Rimas* concluye que: "Si el humor es una forma de la ternura, la expresión lírica de Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* es totalmente humorística. Lope, el viejo, se ríe tiernamente del mozo que fue. El proceso de alquimia poética, antes oculto, que transformaba a Isabel Freire en Elisa y a Micaela de Luján en Camila Lucinda, aparece ahora ante nuestros ojos como producto de la fantasía del poeta que mueve su lengua y su pluma a impulsos del corazón". Por su parte A. Carreño (1981: 562-563) en los párrafos finales de su análisis de la colección indica: "De ahí que el estilo de la última poesía de Lope no sea tan solo decente o raro, como bien afirmaba Quevedo en la aprobación del libro, sino también burlesco y paródico (...) Por lo que el Lope clérigo (el autor) se ríe finalmente, y a través de Burguillos (personaje de sus copias), del amor hacia Juana marcan la crisis final de su desengaño ante la muerte histórica de la amada Marta de Nevaes. La parodia y el humor toman el propio modelo en referencial e implican un total desengaño en el propio sistema poético, en sus modelos líricos vacíos de significación." Para J. M. Rozas (1990: 203) "el libro camina por cuatro vías distintas: a) un cancionero a Juana, b) una crítica acompañada de palinodia de la sociedad, sobre todo de ciertos poderes, c) poemas anticulteranos, pero en la coyuntura mencionada de Pellicer y los pájaros nuevos y d) sonetos a personas reales, muchos de ellos sin burlas "hablando en seso". Cecilia Pisos (1993, inédito) opta por definir en las *Rimas* cierta "...discusión textual, de estética puesta en duda, porque en el conjunto que constituyen las *Rimas* coexisten sonetos petrarquistas (la mayor parte de los que "Lope" describe como escritos "en seso"), los sonetos antipetrarquistas ("género de poesía faceciosa"), sonetos con rasgos cultos y sonetos contra los cultos ("de estilo más castellano que culto"). Por otro lado dos impulsos paralelos a los de pretensión y decepción, los de *humilitas* y *superbia*, corren en el discurso paratextual justificatorio con que "Lope" intenta cubrir sus poemas y permiten, por disociación del sujeto lírico, deslindar responsabilidades autorales. Esto se lee contundentemente en los sonetos del incipit (1.4) y en el del cierre (161), planteados como sendos descargos prologales y epilogales." Un acercamiento más reciente a las *Rimas* lo propone M. Blanco (2000:220) al sostener que "El lector de las *Rimas de Tomé de Burguillos* intuye que su tema central es la misma poesía: sus tradiciones y autoridades, los conflictos que dividen su territorio, su esplendor y sus miserias. Los demás propósitos de Lope, glorificación de amigos, vituperio de enemigos, apología *pro domo sua* y autocaricatura, erotismo y sátira de la corte, de los pleitos o de las mujeres, se subordinan a este tema central. Estamos ante un libro de poesía que habla sobre todo de poesía y de poetas, pero no a través de la alegoría del Parnaso (...) sino fingiendo que habla de todo lo humano y lo divino"

burlesco pues se trata de una epopeya cómica, en la que la guerra es consecuencia del amor, en esta materia se mezcla con su pizca de ironía, la seriedad sabia (digresiones sobre múltiples temas que hacen a la erudición poética)⁵

De este modo *La Gatomaquia* comparte los complejos rasgos de las *Rimas* delimitados por la crítica, desde la problematización de la figura autoral (las referencias al licenciado Burguillos son múltiples a lo largo del poema) hasta la mirada burlesca y paródica hacia otros textos, gesto que no se reduce solamente a la historia de Angélica y Medoro o al género épico, sino que propone el mismo diálogo que la colección en la que está inserta con el resto de la obra de Lope, tal como afirma F. Pedraza (1981: 572) en su estudio acerca de esta obra:

Frecuentemente se ha señalado lo que nuestro poema tiene de remedo de la épica ariostesca; menos comentada, pero no de menor importancia, es la parodia que Lope hace de su propio teatro. En los sonetos de las *Rimas de Burguillos* se burla de sus producciones líricas anteriores; en *La Gatomaquia* se ríe de las extravagancias que a los 72 años veía en su obra dramática.

No se propuso una parodia estricta ni del poema épico, ni de la comedia española. Con libertad absoluta va elaborando una trama, unas situaciones y unos comentarios a las mismas que son, a un tiempo, remedo del mundo épico clásico-renacentista y del universo dramático de sus centenares de comedias. Mezcla elementos de distintas procedencias y crea un poema paródico que no se sujeta al pie forzado de caricaturizar punto por punto a un género o un estilo.⁶

Este es el punto de partida que debe regir cualquier interpretación que se realice de este texto: entenderlo como la última mirada del inventor de la Comedia nueva a su creación, la contemplación del monstruo de la tragicomedia nueva por parte de su creador desde el gesto mixto de sonrisa y burla de la parodia. Si Burguillos es la mirada hacia su producción poética (recordemos la cita de M. Blanco que indica que "el lector de las *Rimas* intuye que su tema central es la misma poesía"), *La Gatomaquia* es, claramente, la mirada hacia su producción dramática, como ya lo indica F. Pedraza.

El sentido de este trabajo será entonces desentrañar de qué modo construye Lope la parodia de su teatro serio, más precisamente de su teatro de tema histórico

⁵ Argumentos similares esgrime Mercedes Blanco (2000:20) quien, sin entrar en el análisis de *La Gatomaquia* opina que "Digamos de paso que más que de lo divino, relegado a las pocas y secundarias composiciones sagradas del final del libro, las *Rimas* tratan de los animales, no sólo en *La Gatomaquia* sino en un puñado de sonetos-fábulas que comparten con esta epopeya cómica una aguda representación antropomórfica del mundo animal."

⁶ J. M. Rozas (1990: 121) confirma esta hipótesis de Pedraza: "Tres años después, poco antes de agosto de 1634 cuando Lope pasa del planteamiento discreto de sus pretensiones (...) a la protesta se escribe *La Gatomaquia*, una parodia, mucho más que de la épica, de la comedia nueva, como ha mostrado recientemente Pedraza."

sin olvidar que esto funciona en el marco de la parodia del género épico, mediatizado todo por una figura autoral construida a los efectos de reforzar esa burla pero también de lograr cierto distanciamiento frente al objeto parodiado.⁷

2 *A DON LOPE FÉLIX DEL CARPIO, SOLDADO EN LA ARMADA DE SU MAJESTAD.*
EL MONÓLOGO DE LOPE

La figura autoral, que debe ser entendida como Burguillos, mencionada en diversas oportunidades a lo largo de las siete silvas que componen *La Gatomaquia*, reviste particular importancia en la primera parte del poema. Esta primera parte que comprende la Proposición, la Invocación y la Dedicatoria, tópicos de la poesía épica⁸, ocupa solamente cincuenta versos frente a los casi dos mil quinientos de la narración, sin embargo son versos fundamentales para deslindar algunos conceptos de la figura autoral que serán indispensables en el momento de precisar las características de la mirada de Burguillos sobre la producción dramática lopesca

Yo aquel que en los pasados
tiempos canté las selvas y los prados. (Silva I, vv.1-2)⁹.

Más allá de la presencia de *La Eneida* que se nos ofrece como pista para reconocer la intencionalidad épica, paródica o no, lo que primero debe llamar la

⁷ La lectura del teatro de tema histórico de Lope se puede justificar en tanto las obras sobre la historia de España ocupan un lugar fundamental, no solamente por la cantidad de comedias, sino también por los variados problemas poéticos que ellas plantean, en tanto son un terreno propicio para analizar uno de los puntos nodales de la Comedia: la mezcla de lo trágico y lo cómico. Cabe señalar al respecto consideraciones de Joan Oleza (1997: xxvii) al detenerse en el período comprendido entre 1599 y 1613: "Los dramas históricos constituyen con mucho el grupo más numeroso de la producción de estos quince años. No es que Lope descubra ahora el drama histórico (...) sin embargo es ahora cuando dando un verdadero salto cualitativo-cuantitativo, la experimentación se abre a una explotación masiva de las posibilidades del género, y ahora cuando se imponen dos direcciones fundamentales, la de la comedia de santos (once al menos en este período, frente a una sola en el anterior) y la de los dramas de la historia de España (casi cuarenta frente a los ocho anteriores y frente al centenar corto que R. Brown calculaba en un matizable inventario en toda su producción).

⁸ Recordemos que F. Pierce (1973:326) define a *La Gatomaquia* como "epopeya burlesca" y C. Sabor de Cortazar (1982:25) manifiesta que: "Debemos suponer que Lope, como buen conocedor de los principios de la épica, que había practicado largamente, compuso su poema burlesco sobre esos principios modificándolos en la medida en que los parodiaba. Para poder valorar el poema que nos ocupa, es preciso señalar los cánones de la épica y analizar luego la forma en que Lope los maneja"

⁹ *La Gatomaquia* de Lope de Vega (C. Sabor de Cortazar, ed. 1982). Todas las citas se harán por esta edición.

atención es que esta proposición y el poema todo se inicia con un yo. Yo que instaura desde el principio el problema el concepto de autor básico no solamente en la épica sino también en la dicotomía ya construida entre Lope y Burguillos.¹⁰

Por un lado ese Yo muestra un sujeto poético que se construye a partir de la parodia, de la imitación, del contracanto de la obra virgiliana¹¹ pero también es un yo que aprovecha el intertexto para construir su propia genealogía poética, siguiendo el texto virgiliano ("quondam") incluye su historia y su propia creación de los pasados tiempos. Ahora bien este yo puede tener o no tener un correlato referencial, que puede ser Burguillos en tanto sujeto paródico pero también puede ser Lope en tanto sujeto poético capaz de poseer cierta genealogía. Recordemos que el único linaje que es capaz de detentar Burguillos es el que le arma el propio Lope en el paratexto de las *Rimas* y funciona de manera justamente inversa a la de los inicios de *La Gatomaquia* puesto que en lugar de ir de lo grave a lo menos grave va de "la corteza aristofánica a la verdad platónica".¹²

Esta tradición como escritor de Burguillos se reduce, pese a que ha escrito muchas cosas "en este género de poesía facenciosa", a su participación en las justas isidrales y a *La Gatomaquia*, único texto autorizado por Burguillos para ser publicado. De ahí que en este "Advertimiento al señor lector" el linaje no solamente no se construye sino que además se borra a punto tal que el libro "sale a luz como si fuera expósito..."¹³ sin padres, pero también sin obras precedentes que lo legitimen.

Es por eso que se muestra una operación absolutamente inversa en *La Gatomaquia* en cuya proposición el yo poético se presenta de manera radicalmente distinta a la de ese Burguillos del paratexto. Se puede aducir que esta diferencia estriba en la inversión paródica de los tópicos de la épica y de la literatura en

¹⁰ Para la importancia de las instancias narrativas en la épica áurea y la versatilidad en la primera persona del sujeto épico es fundamental la consulta de los artículos de C. Albarracín Sarmiento (1974, 1986) sobre *La Araucana*.

¹¹ Sobre la pertinencia de *La Eneida* como modelo de *La Gatomaquia* debemos recordar las palabras de C. Sabor de Cortazar (1982:24) en su estudio introductorio que indica que "No es *La Eneida* el modelo elegido como patrón, según el ideal épico medieval y renacentista sino *La Iliada* y las leyendas de la guerra de Troya"

¹² Con este Lope me refiero al sujeto que firma la dedicatoria al duque de Sessa y, seguramente, el sujeto que construye el Advertimiento al Señor Lector sobre la pertinencia o no de considerarlo idéntico al sujeto biográfico, cr. J. M. Rozas (1990), F. Caivo (2000)

¹³ No debemos olvidar igual que la relación de paternidad entre el poeta y su obra es un tópico que se puede recorrer en la propia obra de Lope desde el soneto "Versos de amor, conceptos esparcidos..." finalmente leído por Gaylord (1986) hasta el prólogo de la *Quinta Parte* de sus Comedias: "las que he dado a luz en esta quinta parte..." La inversión paródica de este tópico se ve no solamente en las *Rimas* de Burguillos sino también, por ejemplo, en el Prólogo del *Quijote* de 1605 en donde se presenta esta relación de paternidad aunque trunca al mostrarse el sujeto prologal como "padrastró" de su obra.

general que permiten que un sujeto poético sin ningún tipo de tradición se adjudique una genealogía literaria propia y ajena que lo remonta hasta Virgilio y que por lo tanto es un sujeto paródico aún más fuerte, de hecho *La Gatomaquia* es la única obra cuya autoría Burguillos reconoce.

Pero se puede aducir también, y esta podría ser la hipótesis más fuerte, que en esta mirada a su producción dramática, Lope opta por construir un sujeto poético más cercano y legitimado por una larga tradición de escritura. De ahí la fuerza del yo inicial que desplaza el *Ille* virgiliano por el *ego* que el poeta de Mantua pone en segundo lugar. Otra de las razones que validaría esta hipótesis es la marca biográfica propuesta por J. M. Rozas quien ve en el Lope de esta etapa cierto "virgilianismo" que lo lleva a analizar en esos términos el soneto 57 de Burguillos ("¡Oh gran Virgilio!, si sangrientas vieras...")¹⁴

Por lo tanto, en consonancia con la ambigüedad de este sujeto paródico, sostenida por gran parte de la crítica, el sujeto que se construye en esta proposición de tema de *La Gatomaquia* está más cerca, referencialmente de un Lope empírico que del Burguillos presentado en el Prólogo de las *Rimas*.¹⁵

Este repaso por su obra estética incluye, indudablemente, la poesía pero en *La Gatomaquia*, tal como la crítica se ha encargado de demostrar, se va un paso más allá en los temas de la creación al añadirle a lo que se está definiendo como temas de poesía bucólica y amorosa una materia más grave, que puede ser tema de la épica, pero también puede significar algo más relacionado con la totalidad de la producción de esta figura de autor que se está esbozando en esta proposición.

En ella, claramente, el sujeto poético operará de la misma manera que ha hecho con el primer verso: aprovecha un elemento del texto virgiliano (*Arma uirumque cano*) para introducir nuevamente su propia creación. Y si en los primeros versos se podía ver una definición de cierta materia relacionada con lo

¹⁴ Dice Rozas (1990:520) refiriéndose a esta mirada del Lope anciano hacia Virgilio: "Horacio y Virgilio son citados e imitados, y diría que soñados, con especial veneración, por Lope, en su vejez. Obsesionado con el mecenazgo regio con que España en su ancianidad, le debía recompensar moral y económicamente, no puede olvidar que ambos poetas latinos tuvieron por protectores ejemplares nada menos que al Mecenas por antonomasia y al Emperador, por lo que pudieron hacer una obra cuidada y alejada del vulgo, otra de las obsesiones del último lustro de Lope."

¹⁵ Recordemos que para Antonio Carreño (1981:553) "La interrelación de personas (del personaje al autor) es dual. (...) no importa tanto el que Burguillos existiera como personaje histórico: él, al igual que el narrador y la Juana lavandera, son conjuntamente, ya en el texto de Lope, elementos de ficción...". Rozas (1990: 202-203) "...en una primera lectura Burguillos es un heterónimo pero en una segunda es una máscara, intermedia entre el seudónimo y el heterónimo creada para poder atacar a Pellicer. Con lo que llegamos al centro de la ambigüedad de la definición de Burguillos, que podríamos simbolizar en el retrato que va al frente de la obra: un disfraz de Burguillos, y, a la vez, un disfraz de Lope".

pastoril y tal vez con la lírica; estos dos versos además de introducir temas más graves, nos dan una de las mejores definiciones de lo que es el teatro de histórico de Lope:

Las armas y las leyes
que conservan los reinos y los reyes (Silva I, vv 5-6)

Si bien estos temas pueden adscribirse claramente a la poesía épica si relacionamos las ideas de *La Gatomaquia* como relectura de la producción dramática y la presencia fuerte de un yo autoral que se mira y se burla de sí mismo, es fácil resolver la ecuación no solamente para el lado de la épica, sino también a la del teatro serio dentro del cual, la producción histórica ocupa un importante lugar.¹⁶

En trabajos anteriores defendí la tesis de que el eje centralizador en abundantes obras de tema histórico de Lope es la construcción de una idea fuerte de nación de Castilla/España y del imperio español. Si a esto le sumamos una serie de reflexiones del propio Lope acerca de su teatro histórico, esta idea de la pedagogía para mantenimiento de imperios, reinos y reyes uno de los modos más apropiados de definir su dramatización de la historia de España, es del todo pertinente.¹⁷ Una serie de citas así lo confirman:

De la Historia dijo Cicerón, que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños: conocida es su utilidad tan encarecida de tantos (...) la obediencia y veneración del Rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta amarle y servirle, y cuánto mal de resistirle y desobedecerle. (Dedicatoria de *La campana de Aragón*)

contra los tiempos la feliz historia
de tus hazañas, que con alto ejemplo
la Fama escriba en su glorioso templo.
En bronce, en oro, en láminas de Homero,
que son más que los bronces inmortales,
verlas escritas por la pluma, espero
de ingenios raros a la tuya iguales. (*El hijo de los leones*, 222 a)

¹⁶ Cabe destacar que una serie de motivos épicos funcionan también como motivos dramáticos estructurantes de este tipo de teatro.

¹⁷ Si bien no voy a realizar un análisis detenido de esto, cabe destacar que una de las conclusiones a las que llego en mi lectura es que el teatro histórico de Lope de Vega se puede entender como un dispositivo de narración histórica que permite definir en él una serie de núcleos constantes a la manera de los discursos cronísticos (White, 1992): el relato de los orígenes de Castilla, el armado de una línea genealógica que arranca en la Reconquista y desemboca en el imperio de los Austrias o la utilización de diferentes héroes a los que la misma manipulación de la historia les otorga la categoría de mitos.

Ves aquí el Fénix de sus muertas llamas,
 que nuevas alas de su incendio crías,
 para que ocupes con la historia mía.
 versos y prosas, lenguas, plumas, famas. (*El postrer godo de España*, 392b)

Es tan antigua la nobleza de los Caballeros de Madrid (en estos felices días la más insigne villa de Europa) que no entiendo que sería lisonja Poética decir que tienen algunos su ascendencia desde aquel inclito Fernando primero Rey de Castilla, la historia del cual dedico a V.M. cuya sangre en tan ilustres sujetos resplandece. (Dedicatoria de *El primer rey de Castilla*)

Quiero honrar las letras y armas
 que las armas y las letras
 conservan Imperios grandes,
 que se perdieran sin ellas. (*La mayor victoria*, 225 a)

Dos cosas suelen ganar,
 que son la pluma y la espada,
 los Imperios de la tierra
 de estas los Reyes se hicieron
 que sus coronas tuvieron. (*La ventura sin buscalla*, 260 b)

En todas estas citas vemos la importancia del relato escrito de la historia de los reinos y de los imperios como modo para su subsistencia, ya sea como imperios prósperos, ya sea en la memoria de los ciudadanos de nuevos imperios que tendrán la capacidad, gracias a la doble temporalidad instaurada por el teatro histórico, de reponer en estas historias de épocas pasadas la propia.¹⁸ Hay, sin embargo, en las citas ciertas matizaciones puesto que algunas corresponden a dedicatorias y otras directamente a diálogos de comedias con las consiguientes diferencias que ello implica.

Indudablemente el yo de las dedicatorias está más cerca del que se construye en la proposición de tema de *La Gatomaquia* que el yo dialógico que instauran los diálogos dramáticos¹⁹, pese a esto en ambas instancias discursivas

¹⁸ Además de las clásicas consideraciones de Ruiz Ramón (1981), también son a este efecto iluminadoras las palabras de Oleza (1997: xxxi) quien manifiesta que: "J. A. Maravall ha explicado la conformación paradójica de esta conciencia histórica en el Renacimiento. De la constatación de la continuidad entre el pasado y el presente deriva la utilidad del pasado para conocer y guiarse en el presente. Es así como Maquiavelo extrae las lecciones para su ciencia política del presente estudio de la Antigüedad.

¹⁹ Sobre la dedicatoria como un dispositivo de conformación de la figura autoral cfr. Calvo (2001).

se puede reconocer la intencionalidad ideológica de "cantar las armas y las leyes/ que conservan los reinos y los reyes". El mejor ejemplo lo constituye la dedicatoria de *Roma abrasada* en donde no solo se pone de relieve la importancia de relatar las vicisitudes de los imperios sino que además se elabora una teoría acerca de la historia y la poesía condicionada por el dedicatario: "Gil González de Ávila. Coronista de su Majestad". De este modo el autor de la dedicatoria le ofrece al cronista:

La Tragedia de Roma, no en su grandeza y suma felicidad, como V.M. nos da a Madrid en descripción tan heroica, que como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo, para que se vea lo imposible de la proporción en la infinita distancia. A la corona que V.M. puso a mi patria doy un laurel indigno; al honor de nuestros Magistrados, el perverso gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichos, el ingrato discípulo de Séneca, a la reputación de nuestras armas, las Consulares insignias desatadas, y las Águilas de plata teñidas del ocio; y el más sangriento perseguidor de la Romana Iglesia, a quien tanto ha celebrado la Católica Monarquía de Felipe Cuarto: pero finalmente Historia porque no le alcance (hablando con V.M.) la opinión de Herodoto, pues no dirá si van juntas: *Quo fit ut sapientius, atque praestantius Poiesis Historia sit.*

Con lo cual esta dedicatoria repite la idea de la funcionalidad ideológica del relato de los reinos y de sus adversidades y fortunas como ejemplo de conservación de otros imperios, hecho que se ve aquí bien claro en la comparación realizada entre un Madrid floreciente cuya historia está a cargo del cronista de su Majestad y la decadente Roma, objeto de una comedia.²⁰

Finalmente, se puede sostener que en esta proposición de tema de *La Gatomaquia* se comprueban dos elementos importantes: en primer lugar, la construcción de un sujeto autoral más cercano al laurel de Lope que al tomillo de Burguillos²¹ que se insinúa como enunciador externo del relato que vendrá a continuación; en segundo término, la posibilidad de reconocer el teatro histórico como un elemento importante en la producción de este sujeto autoral. De ahí que una lectura detenida de estos versos, a la luz de algunas consideraciones del tema en las obras dramáticas y en sus dedicatorias, legitimen la posibilidad de considerar *La Gatomaquia* como una mirada paródica también hacia el teatro de

²⁰ Recordemos que Lope construye en sus obras dramáticas una gran crónica de la historia de España.

²¹ Para estas oposiciones entre laurel=Lope; tomillo= Burguillos consultar Carreño (1981).

tema histórico cuando el sujeto de la proposición mezcla su voz con el yo paródico Tomé de Burguillos.

Los diez versos siguientes que corresponden a la invocación a las musas funcionarán de manera similar, en lo que respecta al sujeto autoral ya que nuevamente se construye a medio camino entre Lope y Burguillos. Por un lado, un sujeto poético elevado, capaz de convocar a las "musas del castalio coro" y de reconocer en sí mismo el genio poético (v. 16) que lo hace capaz de cantar "la guerra, los amores y accidentes", tres ideas que pueden establecerse como las ideas motoras de la acción dramática del teatro histórico de Lope²² pero inmediatamente se produce una relativización paródica no solo por la inserción de los protagonistas de dichas aventuras: "dos gatos valientes"; sino también por el desplazamiento hacia un efecto lúdico de lectura logrado a partir del juego construido entre el "darse a perros" y "darse a gatos", más la dilogía que subyace en esta última expresión.²³ Sin embargo este gesto paródico está inmediatamente desplazado por la irrupción del sujeto poético "Celio" identificable con el Lope *de senectute*, que va un paso más allá en la queja del abandono de los señores: "Príncipes ingratos" puesto que no reconocen en la tradición de escritura del poeta sus esfuerzos literarios en aras de la conservación de los reyes. El verso 21 propone además una última vuelta en la interpretación de esta invocación, la del poeta devenido en gato, transformación que, como veremos, implica dos ideas.

La primera de ellas nos lleva a afirmar que si el poeta se transforma en un gato, entonces su poesía antes sería también se desplazará hacia el universo de los gatos, de ahí que se continúe en la línea del doble camino entre la del poeta serio y el burlesco. La segunda idea, que acompaña el significado de gato como ladrón, propone leer otra vez la duplicidad en la construcción del yo poético: será Lope en tanto creador de poesía/ dramaturgia anterior dedicada a los príncipes que no la han sabido entender y será Burguillos en tanto ladrón de su poesía anterior, dada la ineficacia de ella, los príncipes la han olvidado. Por lo tanto la robará para reformularla, ahora en clave cómica, ya que en código serio no ha

²² Estas ideas van en consonancia con lo que manifiesta acerca del tema del poema F. Pedraza (1981:573) al señalar que: "El motor del poema burlesco es el amor. Todo cuanto se ha dicho de la comedia a este respecto se puede aplicar con absoluta propiedad a esta epopeya bufa. El amor mueve todas las acciones del mundo gatuno. La comedia es esencialmente una fábula de amores. La fórmula es siempre la misma. Aunque traten temas absolutamente distintos como *Fuenteovejuna* y *La dama boba*, el conflicto siempre se plantea a través de las vicisitudes amorosas de los personajes centrales."

²³ Así, en el aparato crítico C. S. De Cortazar explica esta dilogía del siguiente modo: "Lope juega con dos sentidos de esta expresión: entregarse al hurto y dedicarse a cantar los gatos" (73). Esto se logra a partir del doble sentido de la palabra gato.

logrado su cometido.²⁴ De ahí que este robo de la propia poesía implique una toma de posición poética, pero también ideológica en tanto postula un descreimiento de la poesía anterior.²⁵

Vemos cómo el análisis de la Invocación arroja resultados similares al de la Proposición y algo similar, aunque con algunas variantes, se repetirá en la Dedicatoria a Lope hijo, ya anunciada por el epigrafe del comienzo del poema. Dicha dedicatoria ocupa los siguientes veinticinco versos, es decir que es más extensa que la unión de la proposición y la invocación y presenta una serie de elementos que no pueden ser pasados por alto en esta conformación del dramaturgo que objetiva y se ríe de su propio teatro, aunque éste sea serio.

Seguramente es la dedicatoria de *La Gatomaquia* el lugar donde mejor se insinúa Lope como sujeto poético del poema, capaz de objetivar su poesía como tal y de prologar el episodio burlesco que se narrará luego, a cargo de Burguillos. Resulta curioso comprobar que en la dedicatoria a Lope hijo de la comedia *El verdadero amante*,²⁶ los tópicos de su discurso son similares ya que en las preliminares de la obra teatral Lope dice:

...sabed que tienen los hombres, para viviren el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres mas que un limitado descanso, dos inclinaciones, una a las armas y otra a las letras, que son la que aquella celada y libro significan, con la letra...

En una línea similar a la descripción con la que nos encontraremos en la dedicatoria:

No siempre has de atender a Marte airado,
desde tu tierna edad ejercitado,
vestido de diamante,
coronado de plumas arrogante...(Silva I, vv.43-46)

²⁴ Además de la idea rectora de este ciclo de *senectute* que es, como ya dijimos, el deseo de dignidad de Lope y sus pretensiones de ser escritor de corte, Rozas demuestra que es fundamental la imagen de Felipe IV a lo largo de todo este periodo de la vida del poeta. Esta presencia es tan importante para el crítico que lo lleva a afirmar, conectando el gato con un toro muerto por Felipe IV en un episodio anterior, que "no se puede dejar de relacionar al gato con el toro del *Arfiteatro*, muertos súbitamente ambos de sendos certeros tiros de arcabuz, desde lejos, de un príncipe, no en sentido de un noble si no concretamente en un César Augusto, o sea Felipe el Grande" (1990: 122). Siguiendo esta línea de lectura y con la relativización que el propio Rozas imprime a su teoría ("Ya me doy cuenta de que mi punto de vista por monocorde, pudiera ser engaboso") (121), se podría pensar que el arcabuzazo de Felipe IV a Marramaquiz no es otra cosa que una nueva ingratitud cuyo destinatario ya no es la grave poesía y dramaturgia que sostiene su imperio sino también los modos burlescos de esa misma literatura.

²⁵ Cabría preguntarse si no es ese el mecanismo ontológico de lo paródico.

²⁶ Dedicatoria que podemos datar alrededor de 1619 por ser esta la fecha de publicación

Este sería un argumento más a favor de la fuerza de Lope como sujeto poético en esa dedicatoria. Otra de la razón podría éstribar en el hecho de que el sujeto que produce la dedicatoria conoce la infancia de Lope hijo y su participación en campañas militares desde pequeño:

Desde que viste la morisca puerta
de Túnez y Biserta,
armado y niño en forma de Cupido (Silva I, vv.38-40)

Por último se podría establecer que repite la doble posibilidad planteada por Lope en la dedicatoria de *El verdadero amante* en donde los méritos de la infancia se desplazan del hijo al padre:

esta comedia llamada El verdadero amante quise dedicaros por haberla escrito de los años que vos tenéis, que aunque entonces se celebraba conoceréis por ella mis rudos principios.

Todo ello, sumado a la recomendación de padre a hijo que da Lope en el paratexto del drama: "no busquéis Lope ejemplo más que el mío" contribuye a reconocer, una vez más, a Lope como sujeto enunciador de esta parte en detrimento de la voz burlesca de Burguillos que está casi borrada frente a esta suerte de voz biográfica coincidente con la dedicatoria de *El verdadero amante* que un Lope empírico dirige a su hijo.²⁷

La dedicatoria es, dentro de esta suerte de tópicos preliminares de la épica (proposición, invocación y dedicatoria), el lugar en donde el lector puede percibir mejor el *ethos* grave de la dicotomía Lope-Burguillos. Al igual que en las *Rimas* el paratexto épico, o por lo menos lo que no es relato, está a cargo de Lope, que le imprime su firma ya no directamente como en el "Advenimiento al señor lector", sino de manera indirecta, mediante la dedicatoria a su propio hijo.²⁸ Y no casualmente, por motivos que no adelantaremos, es también en esta dedicatoria, aprovechando el carácter de soldado de Lope Félix en donde se acumulan dos alusiones a la historia del imperio español, alusiones que ya han sido dramatizadas por Lope en algunas de sus obras. Comienzan las referencias al mencionar los robos de los cuales eran objeto los navios españoles por parte de los holandeses:

²⁷ Siguiendo una línea de lectura cercana a la de J. M. Rozas creo oportuno destacar que en la dedicatoria de *El verdadero amante* se tratan dos temas que podrían preverse como pretextos del ciclo de *senectute*: la falta de reconocimiento de algunos señores y la crítica contra la erudición, especialmente contra el conocimiento de lenguas y en particular el griego (recordemos que este es uno de los dardos enviados contra Pellicer a lo largo de todas las *Rimas*)

²⁸ A tal punto es identificable esta voz que dedica como Lope de Vega que el debate acerca de la datación de *La Gatomaquia* (Pedraza, 1981: 568-572) considera elementos biográficos.

...holandés pirata,
gato de nuestra plata,
que infesta las marinas,
por donde con la armada peregrinas (Silva I, vv.27-30)

La construcción de los holandeses en tanto enemigos no se remite solamente a la idea del saqueo de los barcos que cruzaban el Atlántico, sino que trae consigo todo el problema de las luchas religiosas. Esta constante temática en el teatro histórico de Lope puede verse desde las obras de la Reconquista hasta las más cercanas a la época de escritura en las que los enemigos del imperio y de la religión se desplazan hacia los cismáticos. El mejor ejemplo de esto es la comedia de *El Brasil restituído*, en la que se combinan la lucha contra la herejía y la campaña militar para recuperar la ciudad de Bahía.²⁹ Sin embargo las alusiones a la piratería de holandeses e ingleses pueden rastrearse en otras comedias como por ejemplo *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* donde también se ve esta doble línea en la presentación del enemigo y se utiliza incluso la misma rima pirata/plata³⁰:

que desde allí descubre
cuanto a la vista la distancia encubre
del Holandés pirata,
tan rebelado a Dios, como a su dueño,
y de ambición armado tanto leño,
sediento de oro y plata. (*La mayor victoria de Gonzalo de Córdoba* 300b)

Es decir que aquí, se refuerza nuevamente la coherencia del sujeto que dedica, que una vez más podemos identificar con el Lope autor de diferentes dramas históricos en los que desarrolla estos temas. La otra marca histórica de la dedicatoria es aquella que se refiere al Marqués de Santa Cruz, bajo cuyas órdenes su hijo Lope participó en una expedición al norte de África.

Desde que viste la morisca puerta
de Túnez y Biserta,
armado y niño en forma de Cupido,
con el Marqués famoso
de mejor apellido,
como su padre, por la mar dichoso. (Silva I, vv.37-42)³¹

²⁹ Para mayores precisiones acerca de esta obra Cfr. Calvo (2002)

³⁰ Aunque, de todos modos, no sea una rima muy original

³¹ Es interesante marcar que la fama (famoso) y el linaje del Marqués (apellido) quedan explícitamente remarcados puesto que es la única vez en esta primera parte (proposición, invocación y dedicatoria) en la que se rompe el sistema de pareados y se pasa en los tres versos en que se describe al Marqués a un tipo de rima cruzada.

Este personaje, don Álvaro Bazán, el segundo Marqués, es protagonista de un drama histórico de Lope: *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* (1604) y la construcción que de él se hace condensa muchos de los mecanismos de funcionamiento del drama histórico, como por ejemplo la construcción de una genealogía heroica o la presencia de alegorizaciones que deciden sobre la suerte del imperio y que hacen explícita la fuerte unión de la historia y la religión característica de este tipo de dramas. Por otra parte, muestra la estrecha relación entre padre e hijo (primer marqués y segundo marqués) y su relación directa con los monarcas españoles. Ejemplo de esto son los siguientes versos de la comedia correspondientes a una escena alegórica, de importante tramoya, en la que aparecen el marqués dormido, la Religión, la Victoria naval y el primer Marqués:

Suene una trompeta y dando vuelta un bofetón; salga por alto la Religión, dentro de un medio Castillo; y por la otra parte en otro la Victoria sobre una Galera pequeña y cesando la Caja digan (...)

El Marqués durmiendo diga así

MARQUES

¿Quién eres tu que me animas
y desde esa Torre llamas?

RELIGIÓN

La religión soy Marqués,
Y este Castillo es la patria,
yo soy, por quien tu gran padre
tantas Navales batallas
venció, como ahora muestran
las paredes de tu casa.
Aquellos cuatro Fanales,
de Ingalaterra y de Francia.
África y Asia te muestran
señas de victorias altas.

MARQUÉS

Es posible Damas bellas,
que merezco vuestra gracia,
¿quien eres tu que me nombras,
y a quien mi anima acompañas?

VICTORIA

Soy la Victoria Naval,
que en esta Galera pasa,
los Golfos y los estrechos,
cuando se ofrecen batallas.
Yo coroné treinta veces.
a tu padre, que otras tantas
venció batallas del mar,
por la Religión Cristiana.

Corriéndose una cortina en medio del Teatro se vea una basa de Pirámide y sobre ella el Marqués Don Álvaro armado, con un bastón y alrededor muchas banderas y diga el Marqués

MARQUÉS

Salve heroico padre mio,
salve defensa y muralla,
de España, y la Religión
de Cristo, honor de tu patria. (*La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*. 232
a-b, 233 a)

Un lector medianamente familiarizado con los procedimientos dramáticos puestos en juego por el teatro histórico de Lope de Vega sabe que este diálogo es emblemático de este tipo de obras, sobre todo a causa de las personificaciones alegóricas que impulsan a los héroes dormidos a realizar sus hazañas y que refuerzan la idea de España como centro de la religión.

De ahí que puede concluirse que las dos menciones a obras de teatro histórico en esta dedicatoria contribuyen a la validación de la hipótesis ya formulada: la de un sujeto autoral grave que está más cerca del Lope dramaturgo que del Burguillos productor de una comedia de capa y espada cuyos protagonistas son gatos. Contribuyen a acrecentar esto las posibles relaciones que pueden establecerse entre sucesos históricos, héroes e ideologemas presentes en estos escasos quince versos y las obras históricas de Lope cuya temática tiene que ver con estas cuestiones.

Es decir que no es desacertado ver estas referencias como signos emblemáticos del universo cerrado constituido por aquellas obras en las que el dramaturgo trabaja con la materia histórica. Así, funciona otra vez la conexión hacia una figura autoral que hace explícita de manera más o menos clara una cierta trayectoria que lo valida; justamente, como ya marcamos, el mecanismo opuesto al que caracteriza a Burguillos como autor.

Estos primeros versos finalizan siguiendo un tópico característico de las dedicatorias a grandes señores: la dicotomía entre la paz y la guerra o entre las armas y el ocio a través de referencias mitológicas:

No siempre has de atender a Marte airado,
desde tu tierna edad ejercitado,
vestido de diamante,
coronado de plumas, arrogante,
que alguna vez el ocio
es de las armas cordial socrocio.
y Venus en la paz, como Santelmo
con manos de marfil, le quita el yelmo. (vv.43-50)

Los modos de construcción de esta referencia mitológica en todos sus niveles: el lingüístico, el sintáctico con varios hipérbatos y encabalgamientos, y el armado de la metáfora entre Venus y Marte que llega casi al *ut pictura poesis*, más el manejo de los metros (sobre ocho versos que conforman semánticamente esta última parte seis son endecasílabos), refuerzan esta posibilidad de ver un autor grave que va más allá de ser la "parte seria" de Burguillos.

Se puede postular entonces que ese autor, un Lope serio que tiene detrás el peso y la legitimación de toda su obra y cuya genealogía se presenta en las partes no narrativas de esta épica burlesca que es *La Gatomaquia* acude también en estos versos a la parte de su teatro "grave" y fuertemente ideologizada, representada por el teatro histórico, para construir como dedicatorio a su propio hijo y, siguiendo el tópico de las dedicatorias a los grandes señores, construir como dedicatorio indirecto al Marqués de Santa Cruz.

3 TEATRO HISTÓRICO O DANZA DE CASCABEL. EL MONÓLOGO DE BURGUILLOS

Cuando Lope cede la voz a Burguillos para que relate ya no las peripecias de los defensores del Imperio, sino los lances de amor y fortunas protagonizados por los gatos de los tejados de Madrid, las referencias a los temas y los dramas históricos no desaparecen pero disminuyen y se condensan en la Cuarta Silva. Sin embargo, el primer interrogante deberá construirse en torno al modo en que las diferentes citas del teatro histórico desplazan su sentido serio al estar enunciadas por esta voz burlesca que construye la historia, para lo cual lo dramático es fundamental no en su expresión seria sino en su costado cómico que produce comedias urbanas o de capa y espada. Esta parte cómica del teatro funciona en el caso de *La Gatomaquia* en un doble nivel de comicidad: el propio de este tipo de dramas y el suplemento que le añade la mirada satírica de Burguillos.³²

Teniendo presente estas ideas es que deben leerse las escasas alusiones diseminadas en la Silva Cuarta, en un momento en que el argumento se aleja de las convenciones de la épica y se acerca de modo bastante claro a los argumentos de las comedias. El modo de lograr esto es a partir de la introducción, en el triángulo definido por Marramaquiz Zapaquilda y Micifuz, de Micilda, una gata que

³² Además de las consideraciones ya citadas de F. Pedraza (1981) y la coincidencia de Rozas, C. Sabor de Cortazar en su Introducción a la edición del poema se detiene a analizar las relaciones estructurales entre una comedia y *La Gatomaquia* y concluye diciendo que "Un estudio en profundidad de la morfología de *La Gatomaquia* llevaría incluso a demostrar el ritmo teatral de la acción. Excepto el desenlace (parodia de la epopeya clásica) lo demás configura una comedia urbana, de capa y espada en la que no falta ni siquiera el duelo. Lope no desmiente en *La Gatomaquia* su veta genial de dramaturgo" (40-41).

contribuirá al enredo y a las peleas de los gatos. Es en este punto de la línea argumental en donde se produce una serie de alusiones hacia situaciones presentes en dramas históricos de Lope como por ejemplo *Los Tello de Meneses* o *El conde Fernán González*.

La primera de las referencias puede verse en una comparación lograda en el nivel argumental: la visita de Micilda a la cárcel a ver a Marramaquiz sirve para que el narrador elabore una comparación con la visita de la esposa de Fernán González a la cárcel para ver a su marido:

En fin, Micilda enamorada vino,
con que a toda objeción amor responde:
así la infanta doña Sancha al conde
Garci Fernández, preso, visitaba
en la oscura prisión del rey su padre (Silva IV, vv.118-124)

La obra que dialoga con estos versos es *El conde Fernán González*³³, en la que los núcleos históricos dramatizados son las luchas del conde de Castilla contra los moros, contra el rey de Navarra y contra el de León con una fuerte relación intertextual con el Romancero y con las Crónicas. Esta es la trama tanto del segundo como del tercer acto de las visitas de doña Sancha al conde, que en el segundo acto tienen como consecuencia no solamente la libertad del prisionero sino su casamiento con la hija del rey de Navarra que es quien lo mantiene preso.

SANCHA
Despertad, Conde
CONDE
¿Quién es?
SANCHA
Una mujer
CONDE
Esos pies
me dad
SANCHA
Vos el hierro a mí
de los vuestros, que yo vengo
a sacaros del castillo.
CONDE
De vos no me maravillo
mas de la dicha que tengo

³³ *El conde Fernán González* es una obra de Lope datada por Morley y Bruerton entre 1606 y 1612. Se trata de una de las obras en las que se construye de manera más fuerte esta genealogía de los héroes castellanos que luego desembocará en la figura de los monarcas.

SANCHA

Antes que os saque de aquí
haced al cielo testigo

de que os casaréis conmigo. (Silva IV, vv.2017-2026)²⁴

Lope mezcla aquí dos partes de la obra puesto que hay otro episodio similar en el tercer acto; en él el conde está prisionero del rey de León; su esposa doña Sancha lo visita en su calabozo y lo libera intercambiando las vestimentas. Si bien los anotadores de *La Gatomaquia* (Rodríguez Marín y Sabor de Cortazar) anotan que el episodio corresponde al acto III de la comedia creo poder señalar que quien pone preso al conde en el Acto II es el rey de Navarra mientras que en el III el causante de la prisión es el rey de León. No transcribiré todo ese núcleo dramático debido a su extensión (vv.2701-2890) pero me interesa remarcar que al finalizar ese episodio la infanta doña Sancha se ha convertido en una heroína épica, a punto tal que obtiene el perdón del rey de León, pronunciado por el propio rey en endecasílabos:

REY

Condesa honrada,
hazaña vuestra, y justa hazaña ha sido;
vos estaréis conmigo disculpada,
las guardas, no; vos quedaréis famosa
y a par de Grecia y Roma celebrada
vos habéis hecho la más justa cosa
que os pudo dar glorioso nombre y fama (*El conde Fernán González*, vv.2910-2915)

SANCHA

Béseos las manos
y el alto cielo vuestra vida aumente.

REY

¡Qué sol tienen en vos los castellanos! (*El conde Fernán González*, vv.2937-2939)

Vemos como los versos de *La Gatomaquia* logran la parodia: la comparación directa desdibuja el personaje heroico de doña Sancha al equipararlo a Micilda, este rebajamiento se completa con el añadido del componente sexual presente como única razón de las visitas de doña Sancha a su marido. Por otra parte, lo que las anotaciones atribuyen a un "desliz" de Lope, que es el cambio del nombre del conde Fernán González a Garci Fernández puede ser visto también como una opción por la parodia a partir de la re-creación de un personaje histórico

²⁴ *El conde Fernán González*. R. Marcus (ed., 1963). Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

y su ocultamiento bajo otro nombre (que no es otra cosa que lo que hace Lope con Burguillos).

La segunda referencia se da algunos versos más adelante, luego de una digresión acerca de los celos y de un símil que se utiliza para describir la pelea entre las dos gatas de visita en la cárcel comienza una enumeración de mujeres famosas enamoradas del mismo hombre. Es en esa lista que aparecen Fátima y Jarifa enamoradas de Abindarráez y doña Urraca y María de Meneses enamoradas de Martín Peláez. Estas dos referencias funcionan de manera diferente por lo que ambas requieren un análisis separado

Ni Fátima y Jarifa

por el abencerraje Abindarráez (Silva IV, vv159-161)

Esta primera mención recrea, en los lectores, el universo de un subgénero de comedias históricas: aquellas de tema morisco basadas en diversos episodios del reino de Granada y en diferentes fuentes literarias como la novela del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, las *Guerras civiles de Granada* o el *Romancero* morisco del propio Lope. Ninguna comedia de Lope registra un episodio puntual acerca de la disputa de estas dos mujeres por el moro Abindarráez y las anotaciones nos hablan nuevamente de una confusión del poeta. Sin embargo, esta confusión debe ser entendida como programática no solamente a los efectos de recrear este tipo de ambiente, para el que los dos nombres de las mujeres moras son funcionales (como su utilización en diferentes comedias lo demuestran), sino también como mecanismo que hace a la parodia más eficaz.³⁵

En los versos siguientes se continúa con esta comparación aunque ahora a través de dos figuras correspondientes al mundo cristiano: doña Urraca y María de Meneses y otra vez como protagonistas de un enredo amoroso que tiene como protagonista masculino a Martín Peláez. Esta figura, que proviene de la prosificación y la refundición del *Cantar del Mio Cid* no es utilizada por Lope como personaje en sus comedias pero se menciona en algunos dramas históricos sobre los que me detendré.

En primer lugar se lo muestra como consejero del Cid en *Servir con mala estrella* para lograr luego un efecto sobre el protagonista de la obra:

³⁵ Fátima y Jarifa son nombres comunes en las comedias moriscas de Lope aunque en ninguna de ellas disputan por el amor de un hombre. Coinciden como personajes en *El primer Fajardo*, obra en que Jarifa está enamorada de Abencerraje y Fátima, su prima, de Fajardo que no es moro sino cristiano. Jarifa es además la protagonista de *El remedio en la desdicha* y *La envidia de la nobleza*. Fátima, por su parte, lo es de dos comedias de cautivos *l'irtud, pobreza y mujer* y *La viuda casada y doncella*.

MÚSICO

Cuando el Cid vio que su Rey
no le hacía ningún favor,
quiso volverse a Vivar:
pero consejo tomó
dijole Martín Peláez:
acertáis, Cid mi señor.
que quien sirve a dueño ingrato,
merece tal galardón.

TURÍN

Quieres, por dicha, señor,
que sea Martín Peláez,
pues escucha mi razón.
Demos a Francia la vuelta,
antes que el tiempo veloz
vista nuestros verdes años
de canas y de dolor (*Servir con mala estrella*, 61 a-b)

y luego su retrato está en un panteón de héroes en *El sol parado*:

Don Pedro Arias fue quien puso
con el nombre de Aragón
miedo al Algarbe confuso,
y este en la misma ocasión
Martín Peláez intruso. (243 a)

Estas alusiones a Martín Peláez, especialmente las dos últimas nos introducen en el terreno de la comicidad, la primera está puesta en boca de un gracioso mientras que la segunda lo tilda de "intruso" dentro del conjunto de héroes de la obra. La mención que nos ofrece Lope en *El caballero de Olmedo* en una escena completa la inclusión de este personaje en el ámbito burlesco en tanto quien oficia de gracioso en la tragicomedia se presenta con ese nombre:

TELLO

Señor, soy calahorreño

PEDRO

¿Su nombre?

TELLO

Martín Peláez

PEDRO

Del Cid debe de ser deudo

¿Dónde estudió?

Tello
 En La Coruña
 y soy por ella maestro. (*El caballero de Olmedo*, vv.1485-1489)³⁶

Así es como el gesto de Burguillos al recuperar este personaje continúa con la parodia ya ejercitada con él en la dramaturgia lopesca. Pero esta seguidilla de personajes ilustres presentados en clave cómica continúa en los versos siguientes de *La Gatomaquia* con la introducción de los dos personajes femeninos enamorados de Martín Peláez: doña Urraca y María de Meneses. El primero, si bien se presenta como personaje dramático en *Las almenas de Toro*, es introducida en estos versos siguiendo la tradición del Romancero que construye a la figura de Urraca como la de una "mujer errada". Pero lo realmente interesante es la figura de María de Meneses:

Doña Urraca y María de Meneses
 aquella a quien pedía
 con palabras corteses
 las nueces su galán, si no bailaba (*Silva IV*, vv.164-167)

La nota aclara que, una vez más Lope se ha confundido el nombre del personaje puesto que en su comedia *Valor, fortuna y lealtad* no se llama María sino Elvira de Meneses. Hay que realizar, sin embargo, diferentes precisiones. En primer lugar se entremezclan del mismo modo que en la comedia de la segunda parte de la historia de *Los Tellos de Meneses (Valor, fortuna y lealtad)* la leyenda de la infanta doña Elvira con el estribillo de una danza de cascabel ("Elvira de Meneses, echad acá mis nueces"). Tanto en la comedia como en *La Gatomaquia* esta interrelación de textos provoca burla, reforzada en la obra teatral por estar puesta en boca del gracioso:

TELLO VIEJO
 Lee, Tello, para todos.
 TELLO MOZO
 Aquí dice lo primero:
 "Condiciones..."
 TELLO MOZO
 "...que han de guardar los dos Tellos:
 primeramente, a mi hermana
 ni en público ni en secreto
 la-habéis de llamar infanta..."
 TELLO VIEJO
 Riguroso mandamiento

³⁶ *El caballero de Olmedo*, F. Rico (ed. 1993)

TELLO MOZO

"...sino Elvira de Meneses."

MENDO

Baile, señora, te han hecho.

Sólo "echad acá mis nueces"

faltaba en ese decreto

INFANTA

Mal lo entendió el rey mi hermano:

que por más honor lo tengo

que el título de León. (*Valor, fortuna y lealtad*. 539b-c)

Una primera conclusión nos podría llevar a pensar que algunos rasgos de esta voz burlesca que enuncia, identificada por nosotros lectores como Burguillos, son compartidos por los graciosos de las comedias que, en dos casos, logran la comicidad siguiendo los mismos efectos.

Por otra parte, como ya marcábamos, el estribillo de la danza corresponde a una danza de cascabel. Son interesantes, al respecto, las consideraciones de Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el arte del danzado*:

Todos los Maestros aborrecen a los de las danzas de cascabel y con mucha razón porque es muy distinta a la de cuenta y de muy inferior lugar, y así ningún Maestro de reputación y con Escuela abierta se ha hallado jamás en semejantes chapadanzas, y si alguno lo ha hecho, no habrá sido teniendo Escuela, ni llegado a noticia de sus discípulos porque el que lo supiere, rehusará serlo de allí en adelante: porque la danza de cascabel es para gente que puede salir a danzar por las calles; y a estas danzas llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia del día de Dios: y el danzado de cuenta es para Príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este tratado. Y si mi Maestro perdiera el buen juicio que Dios le dio y ensayara semejantes danzas o se hallara en ellas (que es bien imposible) no me intitulara su discípulo con quererle y estimarle tanto. (45)

Cita que permite pensar las danzas de cascabel como danzas de tipo popular frente a las danza de cuenta propias de los nobles; con esto la parodia queda reforzada y estos personajes se alejan aún más de los paradigmas de héroes y heroínas que Lope ha construido en su teatro histórico.

Por último cabe destacar que el último nivel de la parodia es aquel que se logra al utilizar registros discursivos propios de lo histórico (aunque más no sea el nombre de los personajes) en comparaciones, símiles y digresiones dentro de la historia de los gatos, con lo cual estos propios discursos quedan sin legitimidad en tanto tales, pero revestidos de una nueva significación. Así como Burguillos invierte a lo largo de todas las *Rimas* la voz de Lope, del mismo modo estos héroes épico-dramáticos que en la dedicatoria eran presentados a partir de sus cualidades más idealizantes son, en esta *Cuarta Silva*, totalmente parodiados por la voz de Burguillos.

4 "...Y NO PERMITAS, LOPE, QUE TE ESPANTE/ QUE TAL SUJETO UN LICENCIADO CANTE".
EL DIÁLOGO LOPE-BURGUILLOS

Los setenta primeros versos de la *Silva Quinta* deben leerse también a la luz de estas ideas aunque, de alguna manera, complican el problema de Burguillos narrador- Lope autor. Estos versos que interrumpen el relato, reinstauran el circuito dedicador-dedicatario propuesto en la dedicatoria y se puede ver en ellos los mismos mecanismos temático-constructivos que en los primeros cincuenta versos del poema: construcción de Lope Félix como un guerrero, alusión a las campañas navales del Imperio, referencias mitológicas variadas, mención a hechos históricos de la época de la Reconquista, alusión a la ingratitud de los poderosos, presencia de Virgilio, del *Moretum* (poema burlesco atribuido al poeta latino) y de una larga lista de autoridades destinadas a justificar el género satírico y el protagonismo de los gatos dentro de este poema.

Lo interesante de estos versos es que, si bien funcionan siguiendo las mismas premisas que la dedicatoria, presentan mejor armada la ambigüedad Lope-Burguillos. Creo esto ya que si bien todos los elementos enumerados anteriormente contribuyen a reforzar la instancia seria, no estamos más frente a ese Lope referencial de la dedicatoria sino frente a una instancia autoral que, más cercana a Burguillos, se construye en la oposición entre las burlas y las veras. Una instancia que reivindica la "gatífera musa" similar a las musas desprestigiadas de los sonetos de Burguillos como por ejemplo el que comienza "Lope, yo quiero hablar con vos de veras".

Así, estos primeros versos de la Quinta Silva repiten el gesto definido en los sonetos dialógicos en los que se le adjudican las veras a Lope y las burlas a Burguillos con la consiguiente oscilación entre ambas instancias, como claramente lo demuestra el soneto antes mencionado en el que el yo corresponde a Burguillos, dueño también de "musas rateras" o de una "musa de estameña" que en otro soneto se transformarán en "musas cantimploras".

Por otra parte, estos versos refuerzan la ambigüedad entre los dos sujetos de escritura a partir del manejo de la segunda persona; esta segunda persona es, en primer término "don Lope" como lo demuestra el primer verso de la Silva: "Oh, tú, don Lope, si por dicha agora", modo como se ha dirigido en la dedicatoria a su hijo. Sin embargo, los versos 24 y 25 son más que conflictivos puesto que presentan una segunda persona que ya no es don Lope sino Lope con lo cual refuerzan la ambigüedad planteada y contribuyen a reconstruir la dicotomía Lope-Burguillos a partir de cierta situación dialógica similar a la que se arma en los sonetos dialógicos de Burguillos en los que esta segunda persona es indudablemente el propio Lope.³⁷

³⁷ Ejemplo de esto son el ya citado *Discúlpase con Lope de Vega de su estilo y Prosigue la misma disculpa*

Con lo cual estos versos conjugan los dos registros mencionados y lo explicitan a través de la posibilidad de confundir don Lope, el dedicatario, con Lope el interlocutor de Burguillos en lo que hace a su teoría poética. De ahí que hasta el verso 23 de esta silva las referencias a Lope Félix lo muestren como soldado del imperio mientras que, a partir de la introducción de la gatífera musa en el verso 23 se presente inmediatamente después, en el verso 24, el vocativo Lope a secas y en el verso siguiente se haga hincapié en lo bajo del tema y de su autor

Y no permitas, Lope. que te espante
que tal sujeto un licenciado cante. (Silva V, vv.24-25)

Más aún, luego de estos dos versos comienza no en tono serio sino en tono burlesco la justificación poética de la sátira a partir de la mención a diferentes autoridades que seguramente serían mejor comprendidas por el receptor Lope poeta que por el receptor don Lope soldado.

Por esto, los primeros versos de la Silva Quinta se presentan como el espacio en el cual interactúan más claramente Lope y Burguillos. Se puede así circunscribir una primera parte en la cual el sujeto poético es Lope y opera de igual manera que en la dedicatoria al dirigirse a su hijo Lope Félix con una mención a un personaje de obras históricas de Lope: Vellido Dolfos, personaje también de *Las almenas de Toro* y una segunda parte en la que Lope pasa a ser, gracias a un brillante juego de ambigüedad onomástica el receptor y Burguillos vuelve a ser el emisor como lo ha sido en las cinco Silvas anteriores.³⁸

La pequeña dedicatoria de esta Quinta Silva muestra hasta qué punto las dos voces son diferentes pero complementarias y hasta qué punto Burguillos existe en tanto creación nueva cuando se apaga la voz de Lope. A tal extremo ambas instancias se confunden en la diferencia que no solo la voz enunciativa Lope se transforma en el dedicatario de Burguillos sino que coincide también con el dedicatario Lope Félix, ambigüedad que es explotada por el poema.

5. "DEJANDO ALEGRE EN EL POSTRERO ACENTO..." LA DESPEDIDA DE LOPE- BURGUILLOS

Una lectura oblicua como la realizada hasta aquí, siguiendo las menciones a temas de obras de teatro histórico de Lope dentro de *La Gatomaquia* deja algunas conclusiones importantes que permiten entender la totalidad del poema burlesco.

³⁸ Para la variación en el *ethos* de estos primeros versos de la Quinta Silva pueden aplicarse las palabras de C. Pisos (inédito) acerca del soneto de Burguillos: "Lope, yo quiero hablar con vos de veras..." que tantos puntos de contacto tiene con esta parte. Pisos ve este soneto como una "muestra textual explícita de la estética que el emisor lírico Lope ya no puede seguir sosteniendo con su voz a mitad de camino la garganta solemne se aplana y sale la voz chillona de Burguillos."

En primer lugar el manejo de las citas deja vislumbrar el funcionamiento de la partición del yo poético de *La Gatomaquia* que, al igual que en las *Rimas* oscila entre la seriedad de Lope y la irreverencia paródica de Burguillos; así poseen un signo en la dedicatoria y otro en el cuerpo del poema como he tratado de demostrar. Por otra parte, si bien la presencia de este tipo de alusiones no es abundante resultan funcionales dentro de la historia ya que cuando tienen que contribuir a la parodia contribuyen y cuando deben operar de manera inversa también lo hacen para lograr la síntesis en la mezcla de registros y de voces de la Quinta Silva.

Otra conclusión a la que se puede llegar es que muchas veces la parodia en *La Gatomaquia* no se crea, sino que solo recrea elementos que provienen de piezas teatrales de Lope, casualmente todas obras históricas, en las que estaban enunciados por los graciosos con la consiguiente carga de comicidad que ello lleva implícito. Como corolario de esa idea se podría pensar que la voz paródica de Burguillos es plausible de ser definida como la de un lector ideal que ha sabido entender y aprovechar las enseñanzas poéticas de la tragicomedia que en sí misma también es la mezcla de las burlas y las veras.

La habilidad de Burguillos como lector del teatro de Lope se ve reforzada en la buena lectura que ha hecho de los principios constructivos de la comedia de capa y espada a punto tal que ha podido utilizarlos para narrar la historia de los gatos. Por otra parte ha reconocido como un lector atento el potencial dramático de un tema que ya le había llamado la atención al Lope dramaturgo: el comportamiento del mundo de los gatos en relación con el de los humanos. Recordemos que hay dos "minigatomaquias" en dos obras dramáticas de Lope de distinto signo: *Las almenas de Toro*, comedia seria de tema histórico ya mencionada aquí y *La dama boba*, comedia cómica. En ambas obras estas historias están puestas en boca de los personajes portadores de comicidad, claramente diferenciados de los protagonistas en la primera; coincidentes con ellos en la segunda. En ambas obras de teatro la introducción de las peripecias de los gatos suspenden por un momento la acción dramática para introducir historias diferentes. En *Las almenas de Toro* se esbozan líneas que se desplegarán luego en *La Gatomaquia*:

ENRIQUE

Aman los perros, las monas
 los machos y los rocines,
 y suspiran por sus fines
 como si fueran personas.
 Mas todo es poco, igualado
 al tierno y gruñido amor
 de un gato maullador
 por enero en un tejado
 [.....]
 Llegase el gato atrevido

Y dícele su razón
 En lengua que Salomón,
 no se la hubiera entendido.
 Ella, en un tiple falsete,
 respóndele que se vaya:
 él la promete una saya,
 y ella, un favor le promete.
 Los gatos que en torno están,
 ya con los celos crueles,
 sueñan cotas y broqueles
 y hacia la gata se van. (*Las almenas de Toro*, 269b)

Y en *La dama boba* se relata el parto de una gata como contrapunto de una escena en la que se ha discutido acerca de poética. Cabe señalar que ambas obras son de la misma época puesto que *La dama boba* está datada en 1613 gracias a un autógrafo y *Las almenas de Toro* es ubicada por Morley y Bruerton en el período que va de 1610 a 1613.

Finalmente, es dable postular que el último gesto genial de Burguillos tiene que ver con la deconstrucción del discurso histórico; no solamente por su inclusión y su funcionamiento dentro de la parodia, transformándolo en término de comparación para los gatos; sino también por las “confusiones” en los nombres que podrían ser confusiones de un escritor apurado pero también podrían ser modos de relativizar la verdad histórica al cambiar los nombres de los personajes históricos y restarles importancia.

Se puede pensar que este borramiento de la rigurosidad histórica es, en última instancia, el gesto de todo el teatro histórico de Lope, que pese a su seriedad deja al descubierto la enorme potencialidad de la Comedia, capaz de dramatizar todo tipo de materia. El Lope de la dedicatoria presenta, mantiene y exalta las convenciones del teatro histórico pero el Burguillos de *La Gatomaquia* destruye todo proyecto de referencialidad directa y sale triunfante en el diálogo con el Lope de los primeros versos de la Quinta Silva a punto tal de confundir en tono paródico su dedicatorio.

De este modo, el inteligente Burguillos que ha sabido aprovechar como lector “lo trágico con lo cómico mezclado” a lo largo de la producción seria de Lope, es capaz de construir una épica burlesca en la que puede reírse de la comedia de capa y espada; es capaz de recorrer la tragicomedia y el drama histórico haciendo explícitos los mecanismos poéticos que los hacen posibles y puede dudar de la validez de la historia. Si bien Lope no pudo ser cronista, su heterónimo, Burguillos, es capaz de erigirse en un anticronista que cambia, borra y mezcla los datos históricos con los de una danza de cascabel, es capaz de transformar el postrero acento en alegría.

FLORENCIA CALVO

OBRAS CITADAS

- ALBARRACÍN SARMIENTO, CARLOS. 1986. "El poeta y su rey en *La Araucana*". *Filología*, XXI, 1, 99-116.
- BLANCO, MERCEDES, 2000. "La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*", María Grazia Profeti (ed.), "Otro Lope no ha de haber...". *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*. Vol. I (10-13 febbraio 1999). Firenze, Alinea Editrice. 219-240.
- CALVO, FLORENCIA. 2000. "Ya está hecho el retrato y del mayor artífice: Lope de Vega preceptista del teatro histórico" en M. Romanos y F. Calvo (eds.). 205-213.
- _____, 2001. "La oreja y la pluma. La dedicatoria como huella de la autobiografía." *Olivar*, 2, 41-63.
- _____. 2002. "El espacio del otro en *El Brasil restituído*, una comedia de Lope de Vega de 'tema americano'", *Assaig de Teatre*, 35, 63-71.
- CARRERO, ANTONIO, 1981 "Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos de Lope de Vega*", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid. 547-563.
- ESQUIVEL NAVARRO, JUAN DE, 1642. *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen. reprobando las acciones deshonestas*, repr. Facsimilar, 1992, servicio de reproducción de libros, librerías Paris - Valencia.
- GAYLORD, MARY, 1986, "Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas* Author", *MLN*, CI, 2. 220-246.
- HUTCHEON, LINDA, 1978, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36. 467-477.
- OLEZA, JOAN, 1997, Estudio preliminar a la edición de D. Mac Grady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, IX-LV.
- PEDRAZA, FELIPE, "La *Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 565-580.
- PISOS, CECILIA, 1993, " 'Ya no hay que euterpizar': las *Rimas* de Burguillos y la estética de la decepción". Trabajo inédito.
- REDONDO, AUGUSTIN, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia. 1997.
- ROZAS, JUAN MANUEL, 1990, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA (ED.), 1982, *La Gatomaquia* de Lope de Vega, Madrid, Castalia.
- SCHWARTZ, LIA, 1987, "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, 215-235.

VERSIONES DE LA HISTORIA.
VERSIONES DE LA LEYENDA.
SOBRE LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA DE LOPE DE VEGA

RESUMEN

Este trabajo postula una taxonomía posible del corpus hagiográfico de Lope de Vega, a partir de una concepción histórica, siguiendo la idea de que en el Barroco las comedias no eran percibidas como ficción sino como *historiales*. Analizamos en principio algunos rasgos morfológicos de las comedias hagiográficas que las acercan a las comedias históricas profanas. A partir de este análisis se delimitan cuatro categorías sub-genéricas en las que sus rasgos morfológicos intrínsecos no solo hacen funcionar de manera particular el binomio historia-leyenda sino que también permiten identificar objetivos ideológicos particulares para cada grupo de dramas.

Palabras Clave: Lope de Vega; Comedia de santos; Historia; Morfología; Recepción

ABSTRACT

This work posits a possible taxonomy for Lope de Vega's hagiographic dramas. This taxonomy underscores a historic viewpoint, that in the in the Baroque *comedias* were not fictional but historical. I analyse some morphological aspects of hagiographic *comedias* that approximate profane historical drama. With that analysis in mind, I identify four subgeneric categories in which those intrinsic morphological aspects both make the binomial "history-legend" work in a particular way and allow us to identify specific ideological goals for each particular group of dramas.

Key Words: Lope de Vega; Hagiographic dramas; History; Morphology; Reception

Las comedias hagiográficas de Lope de Vega y de otros dramaturgos áureos han sido estudiadas desde tiempos relativamente recientes por un número limitado de críticos y desde perspectivas muy concretas dejando muchas avenidas inexploradas. La atención crítica ha recaído particularmente en las fuentes, los tipos de protagonistas, la espectacularidad de la puesta en escena, la utilización del género como herramienta del aparato ideológico de la Iglesia y como elemento constitutivo de las fiestas religiosas, su contenido filosófico-religioso *per se*, su relación con la iconografía religiosa, etc.¹. Aunque pocos en número y limitados en su objeto, estos abordajes han permitido iluminar problemas teóricos como el de la función de la comedia hagiográfica en su contexto de producción, pues han hecho hincapié en cuestiones políticas, religiosas, estéticas y en su poética del 'delectar aprovechando', etc.

Sin embargo, mi enfoque al analizar el corpus de las comedias de Lope² se desvía de estas cuestiones para centrarse en un rasgo constitutivo que no debe olvidarse, pues en su tiempo fue parte de las condiciones de posibilidad de su producción y recepción: la conciencia sobre su propia historicidad.

Las comedias hagiográficas de Lope (al igual que las de otros dramaturgos contemporáneos) fueron concebidas como comedias históricas, aún cuando las hagiografías tenían por protagonista a un santo "canonizado" por los fieles y no por la Iglesia. Basta revisar algunos de los binomios conceptuales que establecieron los preceptistas neo-aristotélicos como "a fantasía/a noticia" (Torres Naharro, *Propalladia*, 1517), "apócrifo/histórico" (Pellicer, *Idea de la Comedia en Castilla*, 1635), "historia/fábula" (Caramuel Alcazar, *Primus Calamus*, 1668), "amatorias/historiales, porque las de santos son historiales también y no de otra especie". (Francisco Cardama, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes...*

¹ Menéndez y Pelayo (1965) y Montesinos (en el estudio preliminar a la edición de *Barlaam y Josafat*, 1935) han rastreado las fuentes de algunas de las obras. El libro de Dassbach (1997) presenta en sus capítulos preliminares una tipología de las comedias a partir de los tipos de protagonista. También se ha ocupado del tema Sirera Turo (1991). La espectacularidad de la puesta en escena ha recibido mayor atención crítica. Solo menciono los trabajos de Arellano (1999) para el caso de Tirso, y Aparicio Maydeu (1993, 1999) para el caso de Calderón. Los trabajos sobre Lope se encuentran publicados en revistas, mucho más dispersos. Aparicio Maydeu (1999) se ha ocupado del género como herramienta del aparato ideológico de la Iglesia y como elemento constitutivo de las fiestas religiosas, así como Hermenegildo (1996). Para la relación con la iconografía religiosa me he apoyado en las conclusiones de Bastianutti (1981).

² Mi estudio de las comedias hagiográficas de Lope de Vega surge a partir de la investigación realizada desde Agosto de 2000 hasta Abril 2002, en el contexto de las reuniones científicas semanales del Proyecto Ubacyt de la programación científica 1998-2000 titulada "Dramaturgia e ideología de la comedia histórica: De la modernidad hacia el fin del teatro aurisecular" bajo la dirección de la Dra. Melchora Romanos, y gracias a la ayuda económica otorgada por la Universidad de Buenos Aires, en calidad de Beca Estimulo para estudiantes avanzados.

siglos, 1689-1694), e “fingimiento/historia” del propio Lope (*Arte nuevo*, 1609)³ para capturar esa sensibilidad que distinguía ficción de historiografía a la hora de concebir este tipo de comedias. Los grandes debates sobre la licitud de la comedia en general, y en particular de las llamadas *comedias de santos*, evidencian que aquellos santos biografiados -estuvieran o no canonizados por la Iglesia, insisto- eran una realidad histórica concreta que se montaba sobre las tablas.

No obstante, los valores de verdad, verosimilitud, santidad, e historicidad que determinaban las opiniones de los tratadistas o los detractores del teatro en los Siglos de Oro no se ajustan de ningún modo a los valores con que juzgaban otros documentos históricos, ni tampoco a los valores que hoy podríamos esgrimir para clasificar o denostar una comedia histórica o hagiográfica, pues

el historiador pretende sin duda convencer a su lector de que ofrece una visión “real”, justa y verdadera en lo posible, hágalo con sinceridad o con intenciones conscientes de manipulación ideológica. El poeta aurisecular, en cambio, en sus piezas de tema histórico, nunca ha pretendido tal cosa. (Arellano 2001: 570)

Entendiendo en este sentido cómo eran concebidas las comedias hagiográficas, podemos afirmar que uno de sus propósitos generales era dramatizar la historia sagrada universal y, en el caso de Lope con mucha más frecuencia, la historia sagrada nacional. El ingente número de santos españoles protagonistas de sus obras (o santos extranjeros fundadores de órdenes en la Península) es acaso una muestra del deseo por crear un teatro nacional que abrazara la propia historia desde una perspectiva religiosa. Como en los géneros narrativos que circulaban en la época los relatos hagiográficos compilados en los *Flos Sanctorum* como el de Rivadeneira o Villegas y las *Vidas* en el teatro los santos eran concebidos como figuras mesiánicas (Roux, 1975) y modelos de conducta que provenían del relato histórico o legendario y se fijaban en relato teatral, actualizándose en el presente del espectador para convertirse en una versión más de esa meta-narrativa.

No obstante, las representaciones no se percibían como un todo homogéneo a pesar de que compartían este enclave ideológico y funcionalidad comunes. Este trabajo se propone sostener una perspectiva histórica y abordar el corpus con miras a la recepción de la comedia hagiográfica en el siglo XVII para así establecer los límites internos del género. Esbozaré con ello una posible taxonomía a partir del análisis de determinados rasgos morfológicos constituyentes de las comedias; una taxonomía sub-genérica puede servir como base para futuros acercamientos a las *comedias de santos* que eviten generalizaciones y

³ Para un panorama general de las preceptivas de los Siglos de Oro véase Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1965).

no aborden las obras como un todo homogéneo. Cada periodo que delimitaré en este trabajo corresponde, pues, a una funcionalidad específica de la dramatización de la Historia Sagrada y, en este sentido, continuaré una tipología genérica ya realizada para las comedias históricas en general⁴.

Hemos seleccionado del corpus total de comedias hagiográficas de Lope veinte piezas⁵, muestra lo suficientemente representativa como para ilustrar las cuatro categorías que resultaron de nuestra investigación abordadas hacia el final.

I. RASGOS MORFOLÓGICOS DE LAS COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS

La dramatización de la narrativa hagiográfica en la obra de Lope incurre en todos los casos como ha señalado Josep Sirera Turo (1991: 62) en la trasgresión sistemática de la historia, pues, como hemos señalado, se asumen (tanto el drama como las fuentes) como una versión de las tantas que conviven en la tradición escrita u oral y porque la verdad poética pesa más que la verdad histórica. Esas transgresiones, además, condicionan de un modo particular la construcción del personaje, e incluso la estructura y acción dramática.

No obstante, a pesar de esas transgresiones y ficcionalizaciones (que muchas veces son las mismas que acercan la comedia hagiográfica a la profana), no desaparece para nosotros, o para el espectador áureo, la idea de que nos encontramos frente la Historia, la vida de uno o más santos. La recepción de la comedia hagiográfica como comedia histórica se debe a ciertas convenciones morfológicas en el manejo de la temporalidad y la materia histórica que determinan la forma en que el contenido de esa vida ha de ser recibido, y que aquí agrupa⁶ bajo el marbete de "marcaciones del referente histórico". De estas señalaré la función proléptica y analéptica del discurso, la fundación de instituciones y de una escritura, la toponimia, la presencia de los personajes históricos famosos y los sucesos históricos famosos a los que aquellos se asocian.

⁴ Me refiero a la tipología de Dramas realizada por J. Oleza (1997, XIX).

⁵ El corpus analizado se integra por *El divino africano, El prodigio de Etiopia. Lo fingido verdadero. Los locos por el cielo. La gran columna fogosa. San Basilio Magno. Barlaán y Josafat. El cardenal de Belén* (B.A.E, IX, 1964); *El animal profeta y dichoso parricida san Julián, Comedia de san Segundo. El serafín humano, El capellán de la Virgen. San Isidro labrador de Madrid* (B.A.E. X, 1965); *El rústico del cielo, El saber por no saber y la vida de san Julián de Alcalá de Henares. Juan de Dios y Antón Martín, La vida de san Pedro Nolasco. Los mártires de Madrid, San Diego de Alcalá* (B.A.E, XI, 1965); *La buena guarda o La encomienda bien guardada. La niñez del padre Rojas, Los terceros de san Francisco* (B.A.E, XII, 1965); *Santa Casilda, Obras de Lope de Vega* (1916) y *vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* (1970).

1.1 FUNCIÓN PROLÉPTICA DEL DISCURSO: LA PREDICCIÓN

La pulsión de todo discurso histórico tiende hacia atrás; es un relato retrospectivo como la memoria. En las comedias históricas esto se interrumpe con frecuencia pues las personajes humanos o alegóricos en el caso de las *comedias de santos* se instituyen como portavoces de una “verdad” bajo la forma de la predicción, de la profecía. Esta es, como ha señalado Dassbach (1997), una de las formas típicas de aparición del elemento maravilloso-cristiano en escena; además, el discurso proléptico encarna el doble juego temporal que existe *per se* entre el espacio y tiempo representado y el espacio y tiempo de la representación del que ha hablado Ruiz Ramón (1988). En ese juego en que un presente representado es espejo mimético o deformante de el presente de la representación hace que dos fragmentos de la Historia se re-signifiquen mutuamente. Los objetivos de la prolepsis varían entre predecir el futuro triunfal del santo, como en el caso del loco que advierte sobre su destino glorioso a san Francisco

¡Hola, que por humildad
te quieren teñir de pardo!
¡Hola, que ha de hacer tu celo,
de un cordón paciente Job!
Otra escala de Jacob,
por donde suban al cielo!
¡Hola, que quiere que hagas
a su gran nave una popa,
y estés en su guardarropa
como funda de sus llagas! (*El serafín humano*, 16)

o, trascendiendo el nivel personal, referir al futuro de la Monarquía española, de una Institución religiosa particular, etc. Este claro objetivo panegírico es uno de los eslabones del programa propagandístico de las instituciones monárquicas y religiosas para las que el teatro contrarreformista ha sido usado.

Así anticipa el arcángel Gabriel, dirigiéndose al Vicio, el futuro del niño san Simón de Rojas, quien llegará a ser Confesor de Felipe II y Felipe III (recordemos que la Comedia de estrena un año después la muerte del santo):

GABRIEL
la corte de España espera,
en siglo de tres Felipes
de la amorosa prudencia
con que será confesor
trayendo mil almas muertas
en sus vicios, al camino
de la gloria y vida eterna (*La niñez del padre Rojas*, 44)

De igual modo, sucede en la anticipación que la Inspiración divina le da al santo en *San Segundo de Ávila*. Aquí se alcanzan varios objetivos, pues el discurso proleptico es un encomio a la figura de Carlos V, dado que bajo su reinado se hallaron las reliquias presuntas del santo; un encomio de Felipe II, bajo cuyo reinado se estrena la comedia; y por último, de Jerónimo Manrique, último obispo de Ávila y sucesor por ende del santo glorificado.

INSPIRACIÓN

Y será tu sepultura
 como es razón venerada,
 aunque han de estar en olvido
 después tus reliquias santas,
 hasta que en la edad dichosa
 del gran Carlos, Rey de España,
 por ser príncipe tan justo
 serán por milagro halladas (...)
 Después, teniendo la silla
 de Ávila, ilustre en armas,
 un Jerónimo famoso
 de los Manriques y Laras,
 viéndose libre de muerte
 por la oración y plegarias
 de su Iglesia y de sus pobres,
 hecha a tus reliquias santas,
 ha de trasladar tu cuerpo
 haciendo que fiestas hagan
 a la catedral insigne
 que en lugar digno te aguarda.
 Será en el dichoso tiempo
 de un rey, luz y gloria de Austria,
 columna, amparo y defensa
 de la Iglesia y fe cristiana ...
 Será Felipe segundo
 y tú Segundo, que basta
 para que también le ayudes,
 fuera de otras justas causas (*San Segundo de Ávila*, 266)

Situaciones similares se dan en *Juan de Dios y Antón Martín* (cuando se predice, en el final, la fundación de la congregación bajo Felipe III), *El serafín humano* (se describe el destino de la Orden) y en *San Diego de Alcalá* en donde se anticipa que

En los de Fuerteaventura
 impresión hace el tratarles
 los misterios de la fe

los de la Canaria Grande
 defienden que entren en ella;
 Pero si los conquistase
 el rey, como en Dios lo espero,
 (aunque tiempos adelante)
 también la fe tomarían (*San Diego de Alcalá*, 138)

1.2 FUNCIÓN ANALÉPTICA DEL DISCURSO: EL RACCONTO GENEALÓGICO Y LA TICOSCOPIA

Una forma especial en que aparece la analepsis de estas comedias es aquella en que la acción se detiene para dar paso a los *raccontos* con función encomiástica, y genealógica. Analepsis en la analepsis, la genealogía apela a los nombres propios de importantes familias y linajes que probablemente resultaran conocidos para el auditorio áureo. En *La niñez del padre Rojas*, se resume la unión matrimonial de los padres del santo

...
 CRISPÍN
 Este estudiantico es hijo
 aunque basta ver su cara
 de Gregorio Ruiz
 SACRISTÁN
 ¿Qué dice?
 CRISPÍN
 De Navamuel
 SACRISTÁN
 ¡Cosa extraña!
 Es un grande señor mío
 CRISPÍN
 Reinos de la montaña
 por hidalgo conocido,
 le dio su solar y casa;
 en el valle de Toranzo
 tuvo su antigua prosapia
 Constanza de Rojas, madre
 de quien por ladrón infama;
 Nació en Móstoles, adonde
 sus abuelos, que Dios haya,
 compraron campos y hacienda (*La niñez del padre Rojas*, 38)

El relato analéptico a propósito del pasado santo (que la comedia no representa) puede no tener relación con su genealogía sino funcionar como síntesis (pseudo)ticoscópica de momentos particulares de su vida que no se representan en escena, tal vez por falta de tiempo, tal vez porque son dramáticamente menos interesantes. Con esto, se podía ubicar históricamente al especta-

dor, al tiempo que se agilizaba la puesta en escena de momentos en la narración de menos peso. En *El serafín humano*, Gil enuncia un largo *racconto* que resume parte de la biografía familiar de Francisco así como las tareas que el santo ha hecho fuera de escena y “en el siglo”:

GIL

Pensó Francisco pasar
a Marruecos a morir
por Cristo, aunque es vivir,
mas no le dieron lugar.
Y después de hacer estado
en Francia e Italia, fue
a Persia, donde la fe
de Cristo santo ha sembrado (*El serafín humano*, 40)

La analepsis, en síntesis, es un dispositivo estructural en las obras históricas que contextualiza el presente del santo, a la vez que exalta una tradición familiar llena de virtudes. Como veremos su utilización es propia de las comedias cuyos santos ya eran cristianos así como sus familias.

1.3 FUNDACIÓN DE INSTITUCIONES, FUNDACIÓN DE LA ESCRITURA

Una de las formas en que se entiende la historia en estas comedias es a partir de su condición material. Todos aquellos monumentos que los tiempos presentes hayan heredado de los pasados son garantes materiales que ponen al espectador de cara a la historia como una verdad. La escritura de textos religiosos o la fundación de instituciones religiosas que existen o se crean en el Renacimiento y el Barroco son dos de esas marcas materiales con las que juega Lope para señalar y reforzar el carácter histórico de las obras.

Cuando hablamos de Instituciones nos referimos especialmente a las Órdenes religiosas ya sea dentro o fuera de la Península. El caso paradigmático es el del santo medieval san Francisco quien funda la orden franciscana con el consentimiento papal de Inocencio III:

PONTIFICE

Oírte desco,

porque en ti, Francisco, veo
muestras de un divino amor (...)

Hablemos los Cardenales:

tu Regla haremos que vean.

que algunos de ellos deseaba

que un Pablo, un Antonio iguales (*El serafín humano*, 33)

Lo mismo sucede con la fundación de la orden de las Clarisas por santa Clara en la tercera jornada de la misma obra. Se repite este gesto en *Juan de Dios y Antón Martín*. Allí se dramatiza la fundación del hospital en Granada por Juan de Dios (monje franciscano portugués del siglo XVI convertido en Andalucía por Juan de Ávila), y más tarde, su posterior fundación de la Orden de los Hermanos de los Misericordia u Orden de los Hospitalarios. En *Vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* se funda la orden de las Carmelitas Descalzas. La orden Nuestra Señora de la Merced, para la liberación de los cristianos cautivos de los piratas berberiscos, es fundada por el santo franco español san Pedro Nolasco en la comedia homónima.

La escritura, por su parte, es también piedra fundacional, traza insoslayable de una historicidad que se plasma por ejemplo en lo que los santos leen, y especialmente que escriben. Las lecturas del joven san Simón, en sus años de colegio, son un referente en el que se ancla la contemporaneidad del santo en su juventud en *La niñez del padre Rojas*; se menciona además que lee a Fray Luis de Granada, su contemporáneo ya que nació en 1504 y murió en 1588. Lo mismo ocurre con santos más antiguos. Las obras que ofrece representar san Ginés, por otro lado, también orientan hacia un pasado remoto. Ofrece representar al Emperador Diocleciano *Electra* de Sófocles o *Tisbe* de Cornelio, autores del teatro griego clásico. Los santos teólogos como san Agustín o san Jerónimo, como veremos, son los que escriben las obras del canon religioso, pilares del Cristianismo.

1.4 TOPONIMIA

Los espacios reconocibles por el público, pueblos y ciudades a los que las vidas de los santos están asociadas son un elemento importante en la creación del verosímil histórico. Esto es también propio de las comedias profanas no históricas, como *Las bizarrías de Belisa* o *El acero de Madrid* las cuales, por mencionar solo dos, ocurren en un espacio extra-escénico conocido por el público, Madrid. No obstante, aun cuando no sea privativa de nuestras comedias ni garantía de historicidad y verdad, la toponimia colabora en la configuración de un referente verosímil, especialmente cuando se trata de santos no canonizados o de referente histórico lejano. Además, como ha indicado Michel de Certeau

The Life of a Saint is a composition of places. Primitively, it is born in a founding place (a martyr's tomb, the destination of a pilgrimage, a monastery, a congregation, etc.) that has since become a liturgical site, and the biography ceaselessly returns there through the series of the saint's travels or displacements, as if place remains its ultimate proof (1988: 281)

La toponimia de *El saber por no saber*, por ejemplo pendula entre Alcalá y Torrejón. mientras que la de *La niñez del padre Rojas*, lo hace entre Granada y Madrid. En *San Segundo de Ávila*, la comedia sigue a pie juntillas su fuente y representa la romería de Segundo desde España hacia Jerusalén (pasando incluso por Roma para entrevistarse con el Papa) y el regreso a España hasta morir en Ávila. *San Diego de Alcalá* transcurre entre Córdoba y Canarias (Fuerteventura) pues en esas tierras lejanas de la península tuvo ingerencia la obra evangelizadora del santo. En *El divino africano* Cartago y Milán son los dos polos de un camino simbólico (del maniqueísmo al cristianismo) y geográfico entre los que se desarrolla la vida del santo. Además, al final, justo antes de morir, un racconto anticipa que su doctrina se despliega también por España, Francia e Italia. Todos estos recorridos geográficos son, como los otros rasgos morfológicos, creadores de verosímil.

1.5 PERSONAJES Y SUCESOS HISTÓRICOS FAMOSOS

Los santos *per se* son también una huella viva de la Historia que se dramatiza en las tablas, sobre todo si constituyen para el universo cristiano cabeza de alguna de las instituciones de la Iglesia ya por ser fundadores de órdenes, ya por ser grandes teólogos. Si los héroes cristianos son más legendarios y tienen una biografía con rasgos fuertemente novelescos, generalmente se complementan con otras marcas de historicidad como la aparición de grandes tiranos, papas, reyes, etc. Con su presencia se delinea el verosímil necesario para ambientar por ejemplo una comedia en el paleocristianismo; es el caso del emperador romano Maximiano en *Los locos por el cielo*, y de Maximiano y Diocleciano en *Lofingido verdadero*. El primer acto de *Lo fingido verdadero* no anticipa ni un ápice del contenido hagiográfico de la comedia y sin embargo le sirve a Lope para dramatizar el avance de las tropas imperiales romanas sobre la Mesopotamia para enfrentar a los Persas y la serie de traspasos del trono, hasta quedar definitivamente en manos de Diocleciano.

En *El serafín humano* el papa Inocencio III y santo Domingo son algunas de las figuras reconocibles. Pero en esta comedia (al igual que en *San Diego de Alcalá*) urge destacar la tramoya del final apoteótico, pues allí se muestran varias apariencias que representan frailes y legos que tomaron el hábito franciscano. La descripción de las apariencias se hace desde el tablado e indica que una de las figuras es Santa Clara, otra es San Luis, rey de Francia, etc.

En *El rústico del cielo* se menciona al Conde de Lemos como Virrey de Nápoles (referencia que por cierto sirvió para fechar la comedia). Fray Francisco de Torres es la figura histórica que lleva a san Julián por primera vez al convento en *El saber por no saber*. Además aquí tenemos claras marcas

del avance del tiempo a partir de la muerte de Felipe II en 1598. En *San Diego de Alcalá*, Fray Juan de Santorcaz, teólogo y famoso predicador, aparece en la comedia para (como sucedió históricamente) ser la compañía de san Diego en Fuerteaventura.

En el caso de *San Isidro Labrador de Madrid*, la aparición de los personajes Iván de Vargas, Don Juan Ramírez, Don Pedro de Luxán, Doña Inés de Castilla o Pascual de Valdemoro, producen el espesor histórico del cual la leyenda hagiográfica en sí carece. Nótese que es el propio Isidro el que en un *racconto* genealógico, exalta el pasado heroico de la familia de don Iván de Vargas (*San Isidro Labrador de Madrid*, 397).

Los personajes históricos famosos que están presentes en la versión de la historia que Lope quiere contar generalmente participan o protagonizan procesos históricos particulares como guerras, la firma de un decreto, la fundación de una Orden o una fiesta de canonización. En el segundo acto de *Lo fingido verdadero*, Diocleciano y Maximiano comparten el mando imperial, de lo cual deducimos que el momento de la historia antigua representada es el momento preciso en que Diocleciano (245-313) reformó la administración del Imperio e introdujo la tetrarquía de augustos y césares. En *El serafín humano* aparecen un Capitán y soldados con cruces rojas que señalan la arremetida occidental de las cruzadas

A Jerusalén amigo
a donde cautivo yace
el gran sepulcro de Cristo
entre los fieros soldanes
De Persia y de Babilonia (*El serafín humano*, 21)

Por otra parte, en *San Diego de Alcalá* y en *El saber por no saber*, la mención del decreto de 1609 que determinó la expulsión definitiva de los moros es una marca de temporalidad histórica por excelencia.

¿Hay crueldad como querer
que sea cristiano por fuerza?
la ley a ninguno fuerza
que voluntad ha de ser (*El saber por no saber*, 382)

La canonización de san Diego a instancias de Felipe II y el Papa Sixto V. en 1588, es también un telón histórico de fondo en *El saber por no saber* mientras que la de San Bernardino de Sena hará lo propio en *San Diego de Alcalá*. Seis años después, el 24 de mayo de 1450, el papa Nicolás V, cediendo a los clamores del pueblo cristiano, le eleva al honor de los altares.



NICOLAS V
 Sepa Padre
 que a la canonización que
 en Roma agora se hace
 del padre San Bernardino
 luego que un poco descanse
 se ha de partir, que lo quiere
 la obediencia (*San Diego de Alcalá*. 139)

2. HACIA UNA TAXONOMÍA SUB-GENÉRICA

2.1 COMO INSURGENCIA Y COMO NORMA: LOS INICIOS DEL CRISTIANISMO

Como se ha señalado, la taxonomía interna del género hagiográfico esbozada en este trabajo está determinada por el papel que juegan las marcaciones de referente histórico que he señalado. Propongo una primera categoría "Inicios del Cristianismo" en que se incluyen *Barlaán y Josafat*, *Lo fingido verdadero* y *Los locos por el cielo*. Como señalé, sus protagonistas son figuras del santoral cristiano porque han vivido la revelación del misterio de la Gracia y, por ello, en tiempos paleocristianos, padecieron la persecución de los "paganos". Los encontramos, por ejemplo, en dos de las fuentes que a menudo consultaba Lope: los *Flos* del Padre Rivadeneira y de Alonso de Villegas. En el caso de san Ginés en *Lo fingido verdadero*, esta revelación ocurre en escena, cuando su actuación deja de ser tal y el actor se convierte al cristianismo sobre las tablas y ante los ojos del emperador. En el caso de santa Doma, en *Los locos por el cielo*, su conversión ocurre en el momento de realizar un horóscopo, como sacerdotisa de Apolo. En el caso de Josafat, por incidencia de su guía espiritual. En los tres casos se representan los albores del cristianismo a partir de la lucha singular de los santos mártires contra el dogma religioso pre-establecido, llámese judaísmo o politeísmo. Son santos indefensos ante la coyuntura pues el Cristianismo carece de legalidad en tanto discurso insurgente. Las escrituras y las instituciones operan aquí por la negativa, en tanto que no existen o existen esbozadas en forma de prédica apostólica, de retiro espiritual por los anacoretas (como se explota en el caso del ermitaño Barlaan que viene a traer la palabra de Dios al príncipe Josafat), o de lecturas "desviadas" de la Biblia (su interpretación cristiana). Por esto, la persecución en estas comedias es una empresa siempre estatal llevada hasta los extremos de martirio de santos y santas.

En el otro extremo del arco temporal que propongo como "inicios" se encuentran las comedias en que se representan los momentos históricos del establecimiento del dogma. Los doctores de la Iglesia Oriental y Occiden-

tal⁶ son los protagonistas de estas comedias en las que la secta insurgente no es el cristianismo sino que éste, ya institucionalizado, comienza a establecer su doctrina. Es el caso de *El divino africano*, dedicado a san Agustín, *El cardenal de Belén*, dedicado a San Jerónimo (autor de la "Vulgata"), *La gran columna fogosa*, *San Basilio Magno*, y *San Segundo de Ávila*, uno de los siete padres apostólicos continuadores de la obra de los doce apóstoles. San Segundo es el continuador de la obra evangélica mítica de Santiago en España, como primer obispo de la ciudad de Ávila.

Un rasgo dominante en estas comedias es la mención explícita o en algunos casos la puesta en escena del proceso de escritura de aquellos textos religiosos que fueron los pilares sobre los que se asentó el Cristianismo de los siglos medios. Así, el espesor histórico de estas comedias tiene un vigor particular en tanto que la hagiografía ha dejado una huella material en la historia, diferente a las trazas que han dejado otras. El público de estas comedias no solo tenía acceso oral a los hechos memorables de la vida del santo sino que también tenía acceso material a lo que los santos escribieron. Ya fuera en misa, en fiestas públicas, en sus propias bibliotecas, etc, el hecho es que la relación con la historicidad de la comedia es muy diferente cuando se trata de un santo que ha dejado o no ha dejado un legado concreto para la posteridad. Por ejemplo, mientras a san Agustín lo vemos escribir *De Trinitate*, a san Jerónimo lo vemos traducir la Biblia del latín; por su lado san Basilio es autor de las homilias *Hexamerón*, fundador de una de las primeras reglas monásticas y defensor (como obispo de Cesarea) de la doctrina cristiana contra los ataques de los arrianos. A san Segundo no se lo dramatiza como un escritor sino como un predicador y como uno de los primeros obispos de la Península. La comedia ostenta su historicidad especialmente cuando se describe el origen de la creación del Pilar en Zaragoza. En una tramoya acompañada de dos ángeles (así en general la muestra la iconografía en esta advocación), el personaje de María descende al son de chirimías y, tal como cuenta la versión nacional de la leyenda de Santiago Apóstol, solicita al santo la fundación de un templo en su nombre. Ese sería, según la leyenda, el origen de la famosa basílica de peregrinación de Zaragoza.

⁶ Doctores de la Iglesia de Occidente fueron San Ambrosio, san Agustín de Hipona, san Jerónimo y el papa san Gregorio I, nombrados en 1298. Los correspondientes Doctores de la Iglesia de Oriente son san Atanasio, san Basilio, san Juan Crisóstomo y san Gregorio Nacianceno. Fueron nombrados en 1568, un año después de que se designara con la misma condición a santo Tomás de Aquino. La vigencia de estos últimos en la memoria colectiva se habría reforzado a partir de que se los nombrara doctores, lo cual tal vez explique por qué casi todos tienen su lugar en el corpus hagiográfico de Lope.

2.2 LA CONSOLIDACIÓN DE LAS INSTITUCIONES

La coherencia histórica que despliega el corpus lopesco obliga a señalar que la consolidación de las instituciones ocurre en la historia del Cristianismo durante la Edad Media, el siglo XV y la primera parte del siglo XVI. Un caso paradigmático es *Santa Casilda*, mora conversa que simboliza la arremetida cristiana de la Reconquista española; también se incluye el santo franco-español cofundador de la Orden de los mercedarios, san Pedro Nolasco quien, junto con san Ramón de Peñafort, fue inmortalizado en *La vida de san Pedro Nolasco*, tal vez para el festejo de la canonización del primero en 1629. San Ildefonso, arzobispo de Toledo en *El capellán de la Virgen*, es otro representante del periodo en tanto defensor acérrimo de la doctrina más debatida durante el Medioevo, discusión que alcanza los tiempos contemporáneos a Lope. En su *De illibata Virginitate Sanctae Mariae*, sostuvo contra heréticos y judíos, que la Virgen había concebido y dado a luz a su hijo sin perder la virginidad. San Isidro, santo patrono de Madrid beatificado en 1618 tiene su lugar en la comedia hagiográfica de Lope aún cuando la historicidad se demarcara como dudosa en las hagiografías de este santo medieval de origen rústico que circulaban. La estrategia dramática que lo historiza, sin embargo, es la aparición en escena de personajes históricos como Iván de Vargas, Juan Ramírez o Pascual de Valdemoro. La figura del santo es representativa de la instauración de patronazgos locales españoles durante la Edad Media. También ingresan a este grupo *El serafín humano*, *Vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* y *Los terceros de san Francisco* pues narran fragmentos de la fundación y vida de la Orden Franciscana y Carmelita. A diferencia del grupo de comedias anterior, en esta zona del corpus lopesco el conflicto dramático atraviesa la dimensión individual del santo. Al tiempo que se consolidan las instituciones religiosas los santos combaten sus propias tentaciones, muchas veces sexuales, articuladas a partir de figuras diabólicas que encarnan el Mal en la tierra, enviadas por el Diablo para corromper al santo o evitar su carrera evangelizadora. La dimensión pública de lo herético encarnada por ejemplo en los romanos evoluciona hacia una noción privada de lo herético o no-ético que el santo tendrá que combatir en soledad.

2.3 LA SANTA SIMPLICIDAD EN LAS FORMAS POPULARES DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

Las comedias cuyo tiempo representado coincide con el tiempo de la representación (con un margen de cincuenta años aproximadamente)⁷ tienen un

⁷ Seguimos aquí a Kirby (1981) en la idea de que "la contemporaneidad" en las comedias de historia de España se extiende hacia un pasado reciente.

lugar muy particular en la taxonomía y merecerían un estudio aparte, dado que son comedias en las que el espesor histórico se adelgaza lo cual las aproxima, en muchos sentidos, a las comedias costumbristas⁸. Dentro de esta categoría se incluyen *San Diego de Alcalá*, *El saber por no saber y vida de san Julián de Alcalá de Henares*, *La niñez del padre Rojas*, *El rústico del cielo* y *Los mártires de Madrid*, cuyas acciones ocurren bajo los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV en España.

Estas obras coinciden en *cronotopo*, es decir la España de los Austrias, y a su vez en su función: la expresión de una forma de religiosidad popular. Los santos de este grupo son de un origeniano en el estamento social, aun cuando —como he analizado en otro lugar— al final de sus vidas se denota un ascenso (es el caso, por ejemplo, del confesor de los reyes san Simón de Rojas o el de san Julián que deja de ser iletrado y accede al “saber”). Estos santos contemporáneos, beatificados por el culto popular y no formalmente por la Iglesia, son la expresión más acabada de las formas devocionales renovadas del Barroco⁹. El gusto por la “santa simplicidad” de estas figuras contemporáneas fue una forma de religiosidad que se desplegó en toda la pirámide social como lo demuestra la dedicatoria a Francisco de Quadros y Salazar de *El rústico del cielo* publicada de la *Decimotercera Parte*:

Me pareció dedicaros esta comedia, historia verdadera del hermano Francisco, por lo mucho que en Alcalá particularmente le conociste y trataste, viviendo en el hospital de Altolozano, donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero, reducidas a una representación, que fue tan bien recibida, no sólo donde le conocieron, pero donde apenas había llegado su nombre. Honróronla con su real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, don Felipe III y doña Margarita de Austria, que Dios tiene; como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones, estimando aquella *santa simplicidad* con que los llamaba el *hermano Felipe* y la *hermana Margarita*, abrazándoles y llegándoles su rostro y ropa, que siendo tan

⁸ Sirera (1991) ha dedicado su atención a estos santos. Los llama “los nuevos santos”, rótulo bajo el que el crítico agrupa a algunos santos medievales que fueron canonizados en épocas de Lope, y a los contemporáneos. Como bien señala Sirera los autos y comedias de colegio representadas en el Medioevo y Renacimiento indican que la moda se inclinaba por los mártires paleocristianos, pero esto cambia en el Barroco, más proclive a la representación por lo contemporáneo.

⁹ Estas comedias son en parte la versión hagiográfica de los dramas de honra villana tan del gusto de la producción más madura de Lope. Como ha indicado Pedraza Jiménez, estas comedias contienen la combinación perfecta de los “ingredientes que convienen a un teatro popular escrito para un público urbano que mira el campo con una mezcla de superioridad y de admiración, de nostalgia y de distancia” (2002: 8). Sobre las nuevas formas de religiosidad popular del barroco y el culto iconográfico me apoyo en las conclusiones de Bouza Álvarez (1990).

pobre y rota. exhalaba un divino olor, (...) hallaréis cosas a que estuviste presente, y treaceréis a la memoria las escuelas de Alcalá. (400)

Nótese en la cita que el Hermano Francisco del Niño Jesús (tanto como el donado san Julián en *El saber por no saber*, como el *sanctus simplissimus* Diego de Alcalá en la comedia homónima) es objeto de encomio no a pesar de, sino debido a esa carencia de saber formalizado por la universidad. De hecho, el contraste en la mayoría de los casos, se marca por las escenas de costumbres que involucran a estudiantes de la universidad en Alcalá de Henares, espacio que el propio Lope conoció en su juventud.

Obsérvese, además, que los santos legos son franciscanos o terceros franciscanos, a quienes caracterizaba su despojamiento secular. No es casual que Lope haya retratado especialmente a los santos franciscanos, beatificados popularmente en su tiempo, si consideramos que se ordenó en 1613 como terciario franciscano.

En síntesis, este grupo de comedias interesa por su retrato costumbrista de la vida española en la que se encarnan las formas populares de la devoción, seno de la orientación completamente nueva de la *propaganda fide* bajo el auspicio del Concilio de Trento.

2.4 LA HISTORIA COMO ALEGORÍA DEL PRESENTE

En este último apartado destacan tres comedias que participan de procesos dramáticos particulares que propenden, como las comedias sobre la santa simplicidad, a adelgazar el espesor histórico, pero, de un modo diferente. Su rasgo característico es el de neutralizar las marcas morfológicas que sitúan la leyenda del santo en un momento y lugar particular, por lo que cobra un matiz especial la dicotomía *leyenda-historia* que proponemos en el título. Conciente de su horizonte de expectativas, Lope desdibuja cada una de las marcas de historicidad antes analizadas y deconstruye la inscripción de la acción en un espacio y en un tiempo reconocibles. Se trata de *El prodigio de Etiopía*, *La buena guarda o La encomienda bien guardada* y *El animal profeta y dichoso parricida san Julián*. No hay en ellas personajes ni hechos históricos famosos, no hay fundación de Instituciones, no hay producción de escrituras de ningún tipo. No hay relato analéptico ni proléptico que relacione el tiempo representado con el tiempo de la representación.

Sin embargo, es esta carencia de elementos deícticos referenciales de la historia la que transporta a una dimensión mucho más mítica y mucho más legendaria, tanto a los personajes como a sus vivencias; tan marcada ausencia se explica por el peligro que representan estos santos como modelos de conducta.

Réau rastrea la leyenda del santo de *El animal profeta y dichoso parricida san Julián en los Acta Sanctorum*¹⁰ en el día el 29 o 28 de enero, pero aclara que la fecha “es arbitraria, puesto que se ignora por completo la época en que habría vivido Julián el Hospitalario, al igual que se ignora cuál fuese su patria” (1998: 212). San Julián el Hospitalario fue “un santo fabuloso, especie de *Edipo cristiano*, fue empujado al parricidio por una fatalidad. Su vida es un cuento lleno de elementos copiados de las leyendas de san Eustaquio y san Cristóbal” (Ibid). La comedia homónima recoge los tres elementos clásicos que presentan las diversas versiones de la leyenda: la sobrenatural intervención del ciervo fatídico, el parricidio fatal e involuntario y la aparición de Cristo en la figura del leproso. Como en *El castigo sin venganza* y tantas obras no históricas que ofrece el teatro profano de Lope, el motivo de la sangre (dado aquí a partir de un problema de honra y aún por un equívoco) se ha trasladado a tierras lejanas con toponímico reconocible, Ferrara. Los valores cívicos y cristianos de la cultura barroca se ven comprometidos por la vida de pecado de este santo inverosímil por lo que no es llamativo que se intente apartar toda connotación nacional del santo.

En *La encomienda bien guardada* también se observa la premeditación por alejar la temporalidad y, en su lugar, presentar un espacio mítico lejano. Menéndez y Pelayo ha señalado esta intención a partir de las diferencias que presentan el autógrafo (*La buena guarda*) fechado en 1610 y la obra publicada en la *Parte quince* de las Comedias en 1621 con el título *La encomienda bien guardada*.

Las modificaciones (Menéndez y Pelayo acepta que no todas pudieron ser obra de Lope)

tienen un solo objeto: evitar que la acción pase en un convento de monjas, y en un pueblo determinado. Sin duda exigencias de los censores después de la representación (y no antes, porque no se dice palabra de esto en las aprobaciones y licencias del drama), hicieron a Lope borrar el nombre de Ciudad-Rodrigo, que al principio había puesto, y convertir el convento en un *oratorio de doncellas*, con lo cual evitó que la heroína fuese monja profesa. (1965: 26)

Tanto Lope como Berceo (en el milagro “De cómo una abadesa fue preñada et por su conbento fue acusada et después por la Virgen librada” en *Milagros de Nuestra Señora*) tienden a colocar esta famosa leyenda medieval en un “fairy-tale setting” tal vez en parte porque no eran infrecuentes las monjas embarazadas en el medioevo y en tiempos de Lope (Boreland, 1983) o tal vez en parte porque la abadesa o doncella embarazada contradecía por definición parte del dogma que la comedia intentaba transmitir. A diferencia de *San Isidro*

¹⁰ - Menéndez y Pelayo lo hace en la *Gesta Romanorum* (1965: LXXXVI).

labrador de Madrid, comedia en la que el ángel reemplaza al santo pues este abandona su labor en el campo para ir a rezar, aquí la Virgen envía un ángel para que no sea notoria la ausencia de Clara, quien se ha retirado para tener a su hijo.

La doctrina "monstruosa" que presenta este caso se asemeja a *El prodigio de Etiopía*, comedia de "santos y bandoleros" (Parker, 1949), en que un bandido se hace santo. Su fuente resulta de la unión, según Menéndez y Pelayo, de la leyenda de san Moysén y de santa Teodora, relatos que se encuentran uno a continuación del otro en la *Flos del Padre Rivadeneira*. Por las características prodigiosas y extremadas de estas hagiografías, en esta comedia se expresa la doctrina que resulta de la inversión del *corruptio optimi pesima*: los mayores pecadores vienen a ser los mayores santos. Pero aún así, fue para Lope innecesario darle un espacio y temporalidad histórica reconocible, por lo que san Moysén pertenece a un espacio africano difuso (entre Etiopía y Alejandría, no sabemos cual de todas) en un tiempo ignoto.

La ausencia de marcas de historicidad no propone a estas comedias como a-históricas sino como trans-históricas, es decir, están ligadas a cualquier momento del devenir temporal, tanto pasado como presente. La condición arquetípica de estos pecadores extremos y la indistinción de su contexto espacio-temporal proponen a las comedias como una alegoría del presente, como un tiempo pecaminoso que tiene una oportunidad de salvación. La salvación de los arquetipos antisociales reflejan una visión providencial de la historia a través de casos legendarios que demuestra, una vez más, que la materia narrativa que hoy llamamos historia y leyenda eran para el Barroco vasos comunicantes a partir de los cuales se podía hablar del presente.

La perspectiva histórica ; ara el estudio de la comedia hagiográfica lopesca o áurea en general permite delinear, como hemos visto, un posible ordenamiento interno del corpus en "inicios del Cristianismo", "consolidación de las instituciones", "la *santa simplicidad* contemporánea" y "alegoría del presente". Esto es, en definitiva, una consecuencia secundaria del posicionamiento teórico y no un objetivo primario por simple afán clasificatorio. Antes bien, la perspectiva histórica tiene como objeto posicionarse en el horizonte del receptor y rescatar los elementos que promovían que en la época se entendiera a la *comedia de santos* como *historial*, como las llamaba Bances Candamo. La ecuación del preceptista, como la de tantos tratadistas áureos, obedece por un lado a una concepción cristiana de la ontología histórica del santo; pero además, obedece a la construcción y morfología de la comedia hagiográfica, la cual repone convenciones dramáticas de la comedia "de fingimiento" pero se desvía, en tanto se amolda al género histórico a partir de la incorporación de tópicos dramáticos propios.

Este último aspecto es el que no ha interpelado la crítica atraída, tal como hemos reseñado, por el estudio de la comedia hagiográfica como espectáculo

visual y auditivo al servicio de la propaganda del dogma pos-tridentino. Si bien es cierto que sobre el texto escénico se asentaba una de las funciones más importantes del género, no es posible ubicarse únicamente en tal perspectiva. La función didáctico-moral de la comedia surtía efecto, más allá de la escenificación, en tanto hubiese elementos que remarcaran la historicidad del santo, en tanto que la Historia era para la cultura del Barroco, fuente de virtud que el presente debía imitar como un espejo.

NOELLA SOL CIRNIGLIARO

Universidad de Buenos Aires
University of Michigan

OBRAS CITADAS

- APARICIO MAYDEU, JAVIER, 1993, "A propósito de la Comedia hagiográfica Barroca", *Estado Actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Vol. I.
- _____, 1999, "La Comedia hagiográfica en el siglo XVII. Una silva de varia lección", *Calderón y la máquina Barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las Mujeres*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- ARELLANO, IGNACIO, 1999, "Escenario y puesta en escena de la Comedia de Santos. El caso de Tirso de Molina", *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- _____, 2001, "Poesía, Historia, Mito en el drama áureo: Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo", *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca 'Mira de Amescua' celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada.
- BASTIANUTTI, DIEGO, 1981, "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado del Val (dir), Madrid, Edi-6.
- BORELAND, HELEN, 1983, "Typology in Berceo's *Milagros*: The *Judiezno* and the *Abadesa preñada*", *BHS*, LX, 15-29.
- BOUZA ALVAREZ, JOSE LUIS, 1990, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, C.S.I.C.
- CERTEAU, MICHEL DE, 1988, *The writing of history*. Tom Conley (trad.). New York, Columbia University Press.
- DASSBACH, ELMA, 1997, *La Comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang.

- HERMENEGILDO, ALFREDO, 1996. "Los riesgos de la fantasía: Catequesis y hagiografía en el teatro áureo", AA.VV, *Teatro, Historia y Sociedad*, Carmen Hernández Valcárcel (ed), Universidad de Murcia/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- KIRBY, CAROL, 1981. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado del Val (dir), Madrid, Edi-6.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, FÉLIX, 1965-65. *B.A.E. Obras de Lope de Vega*, IX, X, XI, XII, Madrid, Atlas.
- _____, 1916. *Santa Casilda, Obras de Lope de Vega publicadas por la R.A.E. (Nueva Edición) II*, Madrid. Tip. de la Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos.
- _____, 1970. *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús*, Elisa Aragone Termini (ed.), Firenze, Casa Editrice d'Anna.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, 1965. "Observaciones preliminares", *B.A.E. Obras de Lope de Vega*, IX y XI, Madrid, Atlas.
- MONTESINOS, JOSÉ (ed.), 1935. *Barlaán y Josafat*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- OLEZA, JOAN, 1997. "Del primer Lope al Arte Nuevo. Estudio Preliminar", *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica.
- PARKER, ALEXANDER, 1949. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro". *Arbor*, XIII, 395-416.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, 2002. "El extraño destino de las comedias villanescas", *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico*. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello eds., Almagro, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- REAU, LOUIS, 1998. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- ROUX, LUCETTE ELYANE, 1975. *Du Logos a la scene. Ethique et esthetique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siecle d'or (1580 - 1635)*, France, Université de Lille III, 4 vols.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. 1988. *Celebración y Catarsis (Leer el teatro Español)*, Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- SANCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO Y PORQUERAS MAYO, ALBERTO, 1965. *Preceptiva Dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos.
- SIRERA TURO, JOSEF LLUIS, 1991. "Los santos en sus Comedias: Hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", *Comedias y Comediantes. Estudios sobre teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Ed. Universitat de Valencia.

LA CONSTRUCCIÓN DEL YO EN LA NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS

RESUMEN

Las novelas *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías pueden ser consideradas como una trilogía que configura un narrador homogéneo identificable con la figura del autor. A través de una reelaboración de procedimientos característicos de la estética borgeana, Marías ofrece una imagen de la configuración del olvido terapéutico impuesto por el pacto de silencio a la sociedad española posfranquista.

Palabras Clave: Javier Marías; Memoria; Olvido; Transición.

ABSTRACT

Todas las almas, *Corazón tan blanco* and *Mañana en la batalla piensa en mí*, by Javier Marías could be seen as a trilogy that shapes a narrator identifiable with the author. By a work with Borges' aesthetic procedures Marías offers a metaphorical image of the therapeutic oblivion that rules the spanish society after Franco's dictatorship.

Key Words: Javier Marías; Memory ; Oblivion.

I. MARIAS Y YO

No sé cuál de los dos escribe estas páginas.

J. L. B. "Borges y yo".

La narrativa de Javier Marías incluye una amplia variedad de textos en los últimos años. Novelas y cuentos; artículos críticos, de opinión y textos de difícil categorización como *Negra espalda del tiempo*. La recuperación de los artículos publicados en *El semanal* todos los domingos entre 1994 y 1998, editados por Alfaguara en dos volúmenes (*Mano de sombra* y *Seré amado cuando falte*) agrega a la dilatada obra un corpus de opiniones que cabalmente ayudan a formar una imagen de autor entre sus lectores.

Los ensayos y artículos que Marías firma y en los que el yo narrador está homologado con su persona versan sobre diferentes temas, pero contribuyen a crear una voz consistente: a través del uso del estilo digresivo empleado también en las últimas novelas, los textos hacen constantes comentarios sobre la persona que los escribe. Quien los lea puede rápidamente enterarse de sus habilidades traductoras y de escritura, de su amor por ciertas costumbres inglesas, de su rechazo a ciertas costumbres e instituciones españolas, entre otras cosas, tópicos reiterados a lo largo de su actividad articulista. La figura del autor se completa con una constante mención de las relaciones que entabla con otros miembros del campo intelectual presente y pasado, de su producción editorial —especialmente abundante desde 1990— y de su actividad profesional como escritor en distintas áreas —presencia en jurados, congresos, asociaciones—. Marías se ubica como heredero de Juan Benet, declara su fervor por la literatura inglesa, opina sobre las traducciones de Faulkner y Shakespeare, en un rol de tránsito entre las figuras del escritor, el traductor y —como correlato de ambas profesiones—, de catedrático informal, casi involuntario¹.

El epígrafe que engalana este apartado es parte de un texto —"Borges y yo" (Borges 1974: 808)— que plantea con una economía y exactitud envidiables para cualquier crítico un problema central en la teoría literaria, las complejas relaciones que se establecen entre narrador y autor. Con un gesto hábil, Borges supera rápidamente la distinción entre ambas instancias y llega a un punto que la teoría no suele tocar: cómo lo que un autor escribe a través de una voz narradora termina constituyendo una imagen pública de autor que lo configura socialmente. Esto

¹ "Daba yo clases de Teoría de la Traducción en la Universidad Complutense de Madrid, algo accidental asimismo y que duró cuatro años —jamás pensé dedicarme a la sufrida docencia plagada de zancadillas e intrigas—" (Marías 1998: 31). Siempre con aire casual, Marías marca su involuntario paso por la docencia universitaria, construyéndose, de paso, como académico. Es difícil leer varios artículos del autor sin enterarse de su paso por las aulas de Oxford o de Madrid, aún cuando el tema central de los textos leídos no tenga remota relación con estos hechos.

es, cómo la literatura afecta a la realidad, en un punto neurálgico: cómo afecta a quien la escribe. Un problema que el autor porteño desarrolló con extrema lucidez a lo largo de su obra.

La obra de Marías, tomada como un corpus que se interrelaciona premeditadamente, plantea también a su modo esta problemática. Los narradores de las novelas *Corazón tan blanco*, *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí* presentan características similares que también se repiten en algunos de los cuentos y artículos periodísticos del autor. Para el lector más inocente que hiciera un recorrido por los diversos textos, la misma voz—la de un omnipresente Javier Marías que firma novelas, artículos y cuentos— lo narraría todo. A partir de la publicación de *Todas las almas* se dio una confusión entre la persona de Marías autor y el narrador de la novela, que será recordada varias veces en algunos artículos y se desarrollará luego en la voluminosa *Negra espalda del tiempo*². En la novela, el personaje que narra en primera persona es un profesor español que da clases en la Universidad de Oxford y describe irónicamente la vida académica en esa ciudad. Jamás es llamado por su nombre y en las solapas y contratapas de las distintas ediciones se aclaraba que Javier Marías había vivido, como el personaje, dos años en la ciudad inglesa dando clases en la Universidad.

Las otras dos novelas, lejos de disolver esta confusión, la acentuaron. El personaje narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* es español y vive en Inglaterra, lo que lo vuelve un traductor compulsivo. Retarda la mención de su nombre y cuando tiene que elegir un nombre falso, se hace llamar Javier. El narrador de *Corazón tan blanco* es traductor, tiene una esposa llamada Luisa, como la del personaje de *Todas las almas* y los de varios cuentos de Marías. Solo sobre el final del texto se dirá su nombre: Juan.

El uso de esa primera persona reflexiva, que construye un errático discurso interior, que hace reflexiones sobre el lenguaje y las relaciones entre lenguas, que traduce y trae a cuento frases literarias, que recupera una memoria personal olvidada, se da a lo largo de las tres novelas y constituye una caracterización que se volvió una tipología para el lector asiduo de Marías que reconocerá el mismo *tono* en los artículos periodísticos que publica periódicamente. Este tono de los narradores ficcionales termina homologándose a la voz del autor.

Marías se ocupa de construir una figura autorreferente que no explicita la diferencia entre narrador y autor. El estatuto ficcional de sus obras queda, a partir de estos procesos, puesto en cuestión. Con la publicación de *Negra espalda del tiempo* esta problemática se explicita y tematiza definitivamente como uno de los intereses centrales del autor. Texto de difícil clasificación y tediosa lectura, mezcla de autobiografía, crítica literaria, proyecto textual, novela, comienza haciendo una reflexión teórica básica:

² Véanse especialmente los artículos "Autobiografía y ficción" (Marías 1987) y "Quién escribe" (Marías 1989). Ambos dialogan como pre-textos de *Negra espalda del tiempo*.

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no solo los novelistas, no solo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando. la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo (...) porque lo que nunca se puede es reproducir el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo. (Marías 1998: 9-10)

El comienzo del texto hace una distinción precisa no tanto entre realidad y ficción, tal cual lo plantea, sino entre realidad y representación. Con el lenguaje mediando, es imposible llegar a los hechos, que son irrecuperables por estar en el tiempo. Es aquí donde la dimensión del problema se transforma en un constituyente estructural y estilístico de la obra novelística de Marías. El tiempo, su duración y las posibilidades de anularlo, es uno de los grandes ejes sobre el que se construye la voz narradora de los textos.

2. EL TIEMPO

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta—simultáneamente—por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (...). Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas.

J. L. B. "El jardín de senderos que se bifurcan".

La cita de "El jardín de senderos que se bifurcan" (Borges 1974: 472) toma una de las dos formas en que Marías y Borges consideran el trabajo del tiempo. En este caso, se está hablando de los tiempos coexistentes, de las probabilidades. Marías dedica extensas reflexiones de sus narradores a la especulación de *qué hubiera pasado si*. Las ucronías, las derivaciones temporales probables a partir de meras alteraciones de pequeños hechos fascinan a los narradores desencadenando largos razonamientos sobre el azar y el destino. En *Negra espalda del tiempo* la reflexión más larga en este sentido tiene que ver con la muerte del pequeño Julianín, hermano mayor de Javier Marías. Se da entonces la especulación de si Javier hubiera sido concebido de no haber muerto Julianín, o cómo su vida hubiera sido otra de vivir su hermano mayor que nunca dejó—en el tiempo, en el recuerdo que de él queda sobre este mundo—de ser un niño y que no puede ser imaginado como mayor.

Quizá también transita por el revés del tiempo la vida no vivida y truncada de mi hermano mayor Julianín tan pequeño, y el yo que yo habría sido o no sido sin mi nacimiento. Y qué, si no hubiera nacido. (Marías 1998: 367)

Siguen estas reflexiones alrededor de otros personajes del texto y son especialmente productivas en *Corazón tan blanco*: el narrador no hubiera nacido si no se hubiera dado el suicidio de su tía, con el que comienza la novela. Esto es expuesto como una paradoja:

Eso fue hace mucho tiempo, cuando yo aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, solo a partir de entonces tuve posibilidad de nacer. (Marías 1993a: 17)

Este tiempo abierto e impredecible, regido por un azar inquietante, domina los destinos de los narradores moviéndolos a negras reflexiones sobre la lógica del mundo en que viven:

Es todo tan azaroso y ridículo que no sé cómo podemos dotar de trascendencia alguna al hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido, cuando aún no es ambiguo ni tan siquiera es tiempo, (...) cómo puede concederse ninguna importancia a nuestro paso frágil e insignificante que bien pudo no darse. (...)

Y sin embargo no cabe sino ser ridículo y dar importancia al producto de esas combinaciones sin jerarquía (...). Y así nos pasamos la vida fingiendo que somos únicos y escogidos, cuando somos conmutables y el indiferente resultado de una rifa de feria alicaída y mustia. Se hace necesario ese fingimiento, lo malo es que nuestros actos o nuestra desdicha o nuestra suerte acaban por hacernos olvidar a la mayoría que solo se trataba de eso y en eso estábamos, solo en el fingimiento. Hay quien llega a convencerse de que nació destinado a algo de lo que consigue o padece, como si el padecimiento o el logro le hicieran comprender su historia y aún más, el motivo o causa de su nacimiento, es la causa, es la causa. (Marías 1998: 378-379)

El mundo real, para Marías, está compuesto por esa multiplicidad caótica del tiempo en la que las causas últimas son de difícil acceso, es más, son dramáticamente casuales. El hombre estaría sujeto a la imprevisibilidad del azar y los hechos —la muerte de un hermano, la pérdida de un libro— podrían tener consecuencias imprevisibles. Tal como lo enunciaba Heráclito, el tiempo es el río en que el hombre está inmerso y del que está compuesto.

Sin embargo, tanto en Borges como en Marías aparece una segunda posibilidad, la de establecer una instancia permanente dentro del fluir caótico del tiempo:

Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir. se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente: los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo: el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (Borges 1974: 797)

En el texto "Martín Fierro", Borges consigna hechos históricos argentinos "como si no hubieran sido". Lo único que existe realmente es, paradójicamente, una ficción creada por un hombre. La institución de la memoria a partir de un relato: "*el sueño de uno es parte de la memoria de todos*".

Si bien el tiempo presente y el futuro pueden bifurcarse en infinitos tiempos, los relatos, los textos, condensan el tiempo fijándolo, dando una de todas las versiones posibles. Para Borges, esta característica de la literatura es lo que la hace superior a la realidad. Es en la literatura, en los textos, en los relatos, donde la casualidad de la realidad se ve suplantada por la causalidad de la narración³.

Negra espalda del tiempo se refiere precisamente a la actitud del que escribe, desandando las posibilidades temporales y fijando una versión de las múltiples, de las posibles versiones. El novelista, para Marias, debe

ponerse en el punto de vista de quien *ya ha pasado* para contar sus historias: en el punto de vista de quien se ve a sí mismo y cuanto acontece como algo ya acabado, ya concluido, ya casi olvidado y por tanto merecedor quizá de ser rescatado y contarse. De quien se ve a sí mismo como *ya solo* un nombre, al que es posible atribuir cualquier vida —es decir, todas la vidas—. (Marias 1999a: 223; bastardilla en el original)

Esta postura, enunciada en un artículo en el que Marias teoriza sobre la constitución de un autor, es coherente con los puntos de vista adoptados por los narradores que elabora en sus textos. En *Todas las almas*, el personaje narra desde la distancia temporal y espacial —hasta vivencial, está casado y tiene un hijo— que lo separa de sus años de Oxford. Todo futuro de lo narrado está previsto y solucionado previamente. Es un tiempo cerrado desde la instancia misma de la narración. Son los relatos los que permiten asegurar un tiempo entre todos los posibles, entre la azarosa y confusa mezcla de lo real, y configurar un pasado.

Las obras de Marias, como las de Borges, se explican, se interpretan y se resuelven por la causalidad impuesta por relatos del pasado.

³ Esta problemática aparece desarrollada y explicada en "El arte narrativo y la magia" (Borges 1974: 226), incluido en *Discusión*, publicado en 1932.

3. REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta.

J. L. B. "Erinna Zunz".

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías (...) diecinueve siglos después (...) un gaucho es agredido por otros gauchos (...). Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

J. L. B. "La trama".

La construcción del yo narrador en la literatura de Javier Marías depende de un ejercicio de la memoria que va reconstruyendo los relatos perdidos, olvidados, escondidos. Los personajes no son grandes investigadores que buscan la verdad con afán. *Corazón tan blanco* comienza con la desasosegante frase "No he querido saber, pero he sabido...". En *Negra espalda del tiempo*, Marías confiesa su preferencia por esperar los relatos y no investigar ni buscarlos. Los narradores de sus novelas coinciden con esta postura pasiva con respecto a la información que deben recolectar para reconstruir el tiempo que pasó: actúan minimamente y simplemente esperan el devenir de los sucesos⁴.

Los relatos del pasado son textos que fijan la multiplicidad del tiempo y permiten interpretar, entender y aplicar una lógica causal sobre los hechos aparentemente casuales. La literatura es tan válida como cualquier otro tipo de relato para desarrollar causalidad. Como en algunos textos de Borges, una frase de Shakespeare sirve como modelo interpretativo al que se ajustan los relatos que reconstruyen el pasado. Usadas como *leit motiv* en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, las frases de *Macbeth* y *Ricardo III* son constantemente tenidas en cuenta para explicar la reconstrucción discursiva del tiempo que pasó. La literatura sirve, entonces, como una fuente de conocimientos, de saberes, que se transmiten en el tiempo. Los narradores pondrán en práctica la interpretación y puesta en discurso —lectura y escritura— de los hechos a través de ella.

Se constituye de esta manera una imagen del universo discursivo capaz de aportar orden sobre el caos imperante en la multiplicidad de lo real. Los relatos sirven entonces para recuperar de manera ordenada el transcurrir del tiempo. Todo relato, ficticio o no, interviene en una serie de causalidades que los narradores van descubriendo a lo largo de los textos. Se dará cuenta así de un mundo ordenado a partir de textos que no son más que el intento de estos traductores, escritores y narradores de dar cuenta de un tiempo imprevisible y peligroso: es el relato el que tranquiliza.

⁴ Sobre la resistencia a saber del narrador de la novela, véase García (1999).

4. PASADO Y OLVIDO

Solo una cosa no hay. Es el olvido.

J. L. B. "Everness".

Los textos de Javier Marías están armados alrededor de la figura de un narrador fácilmente identificable con un reflexivo escritor que selecciona y escoge constantemente a través de referentes literarios, entre los relatos del pasado. A lo largo de las novelas, se irán desenmarañando misterios, verdades y figuras repetidas a lo largo de generaciones como tramas literarias sin fin que constituyen y ponen en peligro al narrador, que termina sintiendo el inevitable escalofrío del personaje borgeano: las tramas que lo rodean y lo condicionan le dan miedo. El personaje de "El jardín de senderos que se bifurcan" debe imponerse un porvenir "tan irrevocable como el pasado" para poder llevar adelante su atroz cometido. Los personajes de Marías no quieren averiguar el pasado, porque en él está cifrado su propio futuro como personajes de una trama inquietante, como una figura narrativa que terminará imponiéndose a la débil y múltiple realidad con el peso que solo los textos pueden tener.

"No he querido saber, pero he sabido", los personajes de Marías no quieren permanecer inmersos en un tiempo múltiple, pero la fijación del pasado a través del relato también se constituye como un peligro: la literatura, los relatos —como la enciclopedia de Tlön—, configuran el presente y diseñan el porvenir. Contar es fijar el pasado, cambiar el presente y tal vez, condenarse a repetir una trama, una historia familiar.

Cuando de niño iba al cine y la película me daba pena o miedo, recuerdo que el método de mi madre para quitármelos era también recurrir al pasado si lo contado sucedía en contexto histórico y apelar a la ficción si era inventado (...) y ante mi preocupación por lo que había visto y la dificultad para convencerme de que todo era inventado o por el desco de no mentiros a los hijos, mi madre solía despejar el horizonte diciendo: "Sí, esas cosas ocurrían, pero ya no, eso era antes". (...) Antes de que yo naciera significaba invariablemente para mí eso, como si tuviera la necesidad de creer que había llegado al mundo cuando ya se había apaciguado. "Ah, bueno", pensaba con alivio práctico, y sin embargo no dejaba de pensar en lo ocurrido "antes" que yo había visto con la fuerza de las representaciones, podía volver lo que había pasado y además parecía como si el pasado estuviera latiendo siempre, aún me lo parece, el pasado cada vez más largo. (Marías 1998: 276-277)

La solución materna de dejar el objeto del temor en el pasado —en el olvido— no es eficaz. Los relatos contienen amenazas latentes: la posibilidad de volver a contar, de hacer que todo vuelva a suceder aunque sea en el relato

y –lo que es peor–, sugieren la posibilidad de que los hechos vuelvan a repetirse.

No es solo que todo pueda volver a pasar, es que no sé si en realidad nada ha pasado ni se ha perdido, a veces tengo esa sensación de que todos los ayeres laten bajo la tierra como si se resistieran a desaparecer del todo (...). “Lo que ya no es, no ha sido”; y sin embargo cabría pensar si no sucede más bien al contrario y si lo que ha sido sigue siendo indefinidamente por eso, por haber sido, aunque solo sea por quedar ya incorporado a la suma incesante y frenética de los hechos y las palabras cuya cuenta tampoco se molesta en llevar nadie. (Marías 1998: 278-279)

Hechos y palabras, realidad y ficción se confunden en el incesante discurrir del pasado sobre el presente. Este esquema se repite especialmente como centro neurálgico de *Corazón tan blanco* –el pasado que no debería conocerse– y como parte de una intriga en *Todas las almas* –el relato oculto de Clare Bayés–. El cuento “Cuando fui mortal” expone con devastadora crueldad los males de la memoria: el narrador está muerto y condenado a recordar cada momento de su vida con precisión torturante⁵. Hay en su pasado una serie de hechos que no conoció estando vivo, por obra del olvido reparador. Ahora, como conciencia absoluta y rememorante, estos hechos lo torturan. La causalidad impuesta por la lógica del recuerdo, que es la del relato, permite observar la vida como un todo, lejos del casual suceder del tiempo descontrolado.

Ahora el tiempo no pasa, no transcurre, no fluye, sino que se perpetúa simultáneamente y con todo detalle, y decir “ahora” es tal vez falacia. Eso es lo segundo peor, los detalles, porque la representación de lo que vivimos y apenas nos hizo mella cuando fuimos mortales se aparece ahora con el elemento horrendo de que todo tiene significación y peso. (Marías 1996a: 82)

En varios de sus principales textos, Javier Marías expone la figura de un tiempo pasado que a pesar de los intentos de olvidarlo, permanece y vuelve en el relato que se está contando. Aunque sus narradores hagan por no saber, intenten olvidar o evitar los textos que les llegan, el pasado es más poderoso y reaparece con insistencia como augurio, presentimiento o amenaza sobre el futuro.

⁵ Se representa una memoria absoluta similar a la expuesta en “Funes el memorioso” (Borges 1974: 485), cuento que también toma la memoria total como una forma infernal del recuerdo. Borges retoma esta idea del recuerdo como condena en “El Zahir” (Borges 1974: 589).

Los hechos que intentan ocultarse pertenecen al campo de lo privado, al ámbito familiar; aunque metafóricamente remitan a acciones públicas o históricas. En el revés del ocultamiento, en el extenso relato que cuenta para olvidar, se cifra la relación con un conflicto histórico al que también se le aplicó un manto de olvido (Caudet 2002: 224-230).

Los narradores se encuentran entonces frente al dilema de olvidar y contar a la vez, lo que quizás explique el difuso tono con que son expuestas las historias en las novelas, las aparentes digresiones y las estrategias narrativas que exponen las tramas sin explicitar las conexiones causales que unen los distintos puntos de la historia.

Mientras que en la estética borgeana las tramas se repiten incansablemente provocando un efecto de inquietud en el presente, en la prosa de Javier Marías el pasado se reconstruye después de un arduo trabajo para retrasar ese relato perdido, esa verdad que permanece oculta y que quizás es necesario contar para poder olvidarla.

A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse, sea al instante o al cabo del tiempo, y así ser borrada o difuminada, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo. (...) Solo que también es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver. (Marías 1993a: 294).

El doble juego de contar y olvidar se hace peligrosamente ambiguo. Las tres novelas pueden verse como un proceso de elaboración de esta técnica de apaciguamiento a través de un discurso que cuenta —que devela— crímenes y pecados. Una vez que se sabe —que se ha contado—, solo resta el olvido como posible conjuro para que no vuelva a repetirse la historia que se conoció. Pero el olvido no existe, permanece el recuerdo en los relatos y en el tiempo. Queda entonces la literatura, que permite interpretar el flujo de la historia e impone una lógica de reconocimiento, de relativización. Los relatos inscribirán los crímenes en la serie de las narraciones igualando ficción y realidad, recuerdo e invención, lo que pasó con lo que no pasó; para que todo sea leído en un plano de igualdad, como si no hubiera sido. O como si no importara que hubiera sido, como si solo la historia transcurriera para dejar imágenes duraderas por su repetición. Traiciones y muertes que se descargan de su valor histórico y político para ser leídas como recurrencias literarias.

Esta artimaña permite escribir la historia de la mano de la literatura para poder leerla sin exigir juicio ni castigo.

5. ESTRUCTURA Y MEMORIA EN LA TRILOGÍA

Sería mucho mejor si los posmodernos tuvieran razón, y que no hubiera nada constante o continuo en la crónica. Pero el precio de creer en esto es una traición a los muertos, y a la mayoría de los que viven. Lo que más fuertemente conmueve en torno de la historia en este tiempo es que ha demostrado la mayor de las consistencias; para decirlo de otra manera, las fuertemente persistentes realidades de la escasez y la explotación.

Terry Eagleton. *Las ilusiones del posmodernismo*.

Como ya comentamos, las tres últimas novelas de Marías pueden verse como parte de un todo a partir de las características del narrador, que a pesar de tener leves cambios de una a otra, puede ser reconocido estilísticamente. Si bien el profesor español de *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí* es un traductor en *Corazón tan blanco* y la figura de una Luisa siempre pesa sobre su destino desde ángulos cambiantes, el lector puede reconocer inmediatamente el tono dubitativo, la digresión permanente, la recurrencia en imágenes que tomarán sentido en algún momento. También es notoria la gama de gustos literarios y cinematográficos exhibidos por los narradores que se pueden homologar con los que ostenta el narrador-autor de los artículos periodísticos que firma Marías.

Sin embargo, la estructura de las tres novelas difiere sensiblemente y en la sucesión de los textos puede leerse el proceso de construcción del sistema de ocultamiento que *Corazón tan blanco* pone en escena con sus tan citadas primeras líneas.

6. DE LA CASUALIDAD A LA CAUSALIDAD

Todas las almas está armada a partir de una narración que cuestiona desde el comienzo la identidad del narrador que cuenta la historia con su propia figura narrada en el pasado. Se niega la pertinencia de la idea de verdad, se instaura en su lugar la invención como posibilidad narrativa.

El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador. (Marías 1995a: 9)

Me sentí más impostor que nunca, pero también vi mi conciencia tranquilizada en parte, pues juzgué que mis etimologías dementes no eran mucho más verdaderas. Al menos esta me parecía casi tan estafalaria como improvisada (...). A veces, el saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse. (Marías 1995a: 22)

La narración, así relativizada, vaga erráticamente sin otro rumbo aparente más que el relato de situaciones que el narrador vivió en Oxford y considera pertinente contar sin un sentido ulterior evidente más allá del suceder de los hechos. Esta falta aparente de plan, este orquestamiento de anécdotas de la vida académica —con cenas medievales, bailes en discotecas y adoradores de Gawsworth—, sumados a los datos de los paratextos del libro que consignan la visita de Marias a Oxford como docente, habilitan naturalmente la lectura del texto como autobiográfico, lectura de la que el propio autor parece renegar con gesto de pasiva decepción⁶. Sobre el final del texto, el relato del personaje Clare Bayes hace coagular distintas zonas de la novela que parecían inconexas, casuales, propias del fluir narrativo o, más bien, propias de lo real. El relato del suicidio de su madre une las partes que parecían contadas como anécdota de la estadia del narrador y que en ese momento adquieren dimensión novelesca. El texto puede ser visto ahora como una novela en la que todo lo que se había dicho anteriormente tenía un sentido oculto detrás de su aparente contingencia. El relato de Bayes imprime causalidad donde había casualidad, otorga sentido a los datos nimios, a las comparaciones e imágenes que parecían meras figuras retóricas (las referencias a los ríos, los puentes, los trenes, los amantes suicidas).

La obra se inscribe en el final en el esquema de la novela policial inglesa, en la que todo cobra sentido a partir de un relato final ordenador, que separa pistas falsas de indicios, que repone una verdad en el texto. Es decir, no se le dieron pistas al lector para que leyera *Todas las almas* como un texto perteneciente al género policial. Por el contrario, el pacto de lectura más natural hubiera sido el de la novela autobiográfica. Marias sorprende así al lector, presentando casi sobre el fin del texto un relato que cambia la forma de leer lo leído. Dentro de la trama, se puede concluir algo que estará presente en *Corazón tan blanco*, el peligro que implican el pasado y su investigación.

—Eres un imbécil —me dijo Clare Bayes—. Por suerte tú no eres mi marido. Eres un imbécil con mente detectivesca, y con esa clase de imbécil no se puede estar casado. *Por eso tú nunca te casarás*. Un imbécil detectivesco es un imbécil listo, un imbécil lógico, los peores, porque la lógica de los hombres, en vez de compensar su imbecilidad, la duplica y la triplica y la hace ofensiva. La imbecilidad de Ted no es ofensiva, y eso es lo que me permite y hace que me guste vivir con él. Él la tiene asumida, y tú todavía no. Eres tan imbécil que aún confías en la posibilidad de no serlo. Aún te esfuerzas. Él no. (...) Uno busca la paz con la persona con la que vive mientras comparte con ella la vida diaria. Si te las contestara podría mentirte (y tendrías que aceptar la mentira como verdad) o decirte la verdad (y no estarías seguro de querer la verdad). (Marias 1995a: 47; subrayo yo)

⁶ Véase nota 2.

En este diálogo, Clare expone claramente las bases de un buen matrimonio basado en el desconocimiento de la verdad: su búsqueda está calificada como *detectivesca*. Clare condena el género policial, por ser poco propicio para las relaciones amorosas: los amantes no están destinados a durar. Cuando se da la revelación del recuerdo de Clare, de la trama que coagula los relatos del narrador, la trama del pasado que amenaza con volver a repetirse, se acaba el deseo y dejan de ser amantes. El peligro que entraña el pasado es que vuelva a repetirse.

Esta imagen, planteada sobre el final de *Todas las almas*, será uno de los ejes temáticos fundamentales de *Corazón tan blanco*, cuando el *imbécil* rompa el maleficio o presagio de Clare Bayes al casarse con Luisa.

7. UN POLICIAL A LA DERIVA

La estructura de la segunda novela de la trilogía define desde el principio un pacto de lectura propio del género policial. El primer capítulo se diferencia claramente del resto del texto por su ritmo y contundencia. El suicidio de la segunda esposa de Ranz da lugar a una serie de especulaciones sobre el matrimonio que tienen el carácter de indicios sobre un saber, una verdad, que no quiere ser descubierta por el narrador. La primera frase del texto —“*No he querido saber, pero he sabido*”— marca por un lado la actitud típica de los narradores de Marías, esa pasividad afectada por hechos exteriores. Por otra parte, se marca la existencia de un saber indeseado, crucial, que el narrador no está dispuesto a transmitir hasta el final del texto. Con estas dos premisas y el misterioso suicidio del comienzo, la novela instala el pacto de lectura del policial de enigma. El tono digresivo y errático esta vez puede ser leído desde el principio como claramente causal. El lector tratará de encontrar la línea lógica que una los comentarios sobre el matrimonio, sobre los cantares de Cuba, sobre las mujeres que cantan, sobre los antebrazos peludos, entre otros elementos presentados como indicios sugestivos de una trama que no se devela. La clave de lectura que Clare Bayes instala en el final de *Todas las almas* aparece aquí desde el principio, con lo que *Corazón tan blanco* adoptará un contrapunto entre el ritmo del policial—estricto, analítico, racional—, y la lentitud digresiva y errática del narrador. Los hechos ya no serán leídos como en la novela anterior—es decir, como experiencias inconexas, como anécdotas unidas por un espacio común—. Las digresiones constantes y el errar sin rumbo aparente del narrador se percibirán como una forma de diferir el relato final, de cargar el texto de sentidos que en algún momento constituirán una lectura posible.

8. NARCISO DEBE OCULTARSE

La estructura de *Mañana en la batalla piensa en mí* presenta una ralentización del tiempo narrativo, en comparación con *Corazón tan blanco*. El

ritmo del texto parecería estar llevado por la pregunta de Ranz sobre el matrimonio: "¿Y ahora qué?" En el principio de la novela, el narrador está en la habitación de Marta, que ha muerto —no hay suspenso sobre si morirá o no. Tampoco hay sorpresa: está muerta desde el principio—. Durante noventa páginas el lector asiste a las disquisiciones, vacilaciones y vagabundeos del narrador que no se decide a dejar la casa. Después de esto, la novela inicia un recorrido errático: el narrador merodea a la familia de la muerta sin dar a conocer su rol en la agonía. Se establece entre quienes lo buscan, sin objetivos aparentes más que satisfacer su curiosidad y regodearse con el juego de ocultar y develar su identidad. El corte operado en la novela al salir el narrador de la casa es seguido de una distensión del suspenso, si alguna vez lo hubo. El personaje declara que no hay nada que averiguar, nada que saber, nada que aclarar; solo le resta esconderse y, sin embargo, se asoma ante quienes lo buscan. La lógica de la novela es la del narrador que debe ocultarse y que histéricamente se expone ante quienes quieren revelar su nombre.

No quiero averiguar nada, porque no hay nada que averiguar, ni quiero salvar a nadie porque ella ya ha muerto, ni quiero conseguir nada porque no hay nada que conseguir, si acaso reproches o el odio injustificado de alguien (...). Tampoco quiero suplantar ni perjudicar a nadie, usurpar nada ni vengarme de nadie, expiar una culpa ni proteger o tranquilizar mi conciencia ni ahuyentar mi miedo, no hay por qué, no he hecho nada ni me han hecho nada y lo malo o peor ya ha pasado sin causa, no me mueve ninguna de esas cosas que son las que siempre nos mueven, averiguar, salvar, conseguir, suplantar, perjudicar, usurpar, vengar, expiar, proteger o tranquilizar y ahuyentar, tirármela. Y aunque no haya nada algo nos mueve, no es posible estar quietos, no en nuestro sitio, como si de nuestra mera respiración emar: sen rencores y deseos vacuos, tormentos que nos podríamos haber ahorrado. Y ahora no solo no hay nada que quiera saber sino que soy yo quien debe ocultar, es de mí de quien se pueden averiguar los datos y también los pasos o arrancarme un relato y obligarme a que cuente, mis pasivos actos y mis envenenados pasos (...). No he tenido intenciones. Es solo que me ha ocurrido una cosa horrible y ridícula y me siento como si estuviera bajo un encantamiento⁷. (Marias 1996b: 136)

⁷ La cita confirma las características de inmovilidad, apatía y falta de proyectos propias de la posmodernidad que porta nuestro narrador. La novela posmoderna se define por una multiplicidad de características que nos desviarían del tema del artículo. Sin entrar en la discusión de si *Corazón tan blanco* puede incluirse dentro de la categoría de novela posmoderna a partir de, por ejemplo, un ensimismamiento del yo narrador, la negativa a narrar y a saber, se puede decir que dentro de la representación de la novela hay un *estado de cosas* propio de la posmodernidad. Especialmente el propiciamiento de la ahistoricidad como modo de vida: se relativizan los valores éticos y morales al punto de que no hay juicio ni condena para los aberrantes actos del pasado. Sin embargo, sí hay una conciencia del peligro que implica la permanencia de la historia en el pasado y de la necesidad de hacer algo con ella para conjurar un futuro seguro. Sobre las características narcisistas del sujeto posmoderno, véase Lipovetsky (1986: 49).

Al igual que en *Corazón tan blanco*, el narrador no tiene interés en saber más, pero se ve impelido a hacerlo. *algo* lo mueve. No es la inquietud del que sospecha que un hecho puede repetirse, sino una necesidad de no estarse quieto, de contar, de narrar, de producir relato, cuando debería estar oculto. He aquí el sentido de su profesión de escritor negro: debe escribir sin dar a conocer su identidad. Estructuralmente, la novela presenta una situación extrema en su primera parte (el narrador indeciso al lado del cadáver de Marta) narrada con el parsimonioso discurrir del resto del texto. La segunda parte de la novela podría estar sostenida por el suspenso del desenmascaramiento del narrador, pero las digresiones son tantas (el episodio del Rey, el de la prostituta que puede o no ser la mujer del narrador) que es difícil pensar en *suspense*. El lector puede preguntarse qué pasará ahora sin mucha ansiedad mientras el texto transcurre sin un objeto preciso, como dijo el narrador en la última cita que hicimos. Solo al final del texto, Deán—esposo de la difunta Marta— contará una historia que mostrará conexiones con zonas del texto que parecían parte de las disquisiciones del narrador. Es inevitable pensar entonces en la estructura de *Todas las almas* y el relato de Clare Bayes, secreto, inesperado, aglutinador de sentido.

La continuidad narrativa entre los tres textos y sus diferencias estructurales que condicionan la lectura tienen distintas explicaciones. La operación de ensimismamiento del yo y las largas derivas narrativas sugieren en principio un universo interpretativo abstracto, centrado en la metaliteratura, las operaciones discursivas del hablante posmoderno y sus ornamentos intertextuales (García 1999). Seguiremos, en cambio, una lectura que centra su eje en la construcción de una memoria personal y colectiva en relación con el pacto de silencio operado durante la transición de la dictadura a la democracia en España (Caudet 2002).

9. LA VERDAD EN LA TRILOGÍA

La apariencia, al igual que la frescura, es una pasión. Existe una obsesión de la verdad, pero una pasión de la apariencia. Por eso es un acto ceremonial, cosa que jamás es el acto de pensamiento. Sin embargo, la inteligencia es la forma seductora del pensamiento, de la misma manera que el secreto es la forma seductora de la verdad.

Jean Baudrillard. *Cool memories*.

El problema de la verdad en las tres novelas es explícito, recurrente, y está en relación directa con la estructura planteada en cada caso. En *Todas las almas*, el pacto de lectura inicial (leer el texto como autobiográfico) es falseado en el final del relato, cuando se sugiere la lectura en clave policial. Si bien en el texto se insinuó a lo largo de las disquisiciones del narrador que la verdad podía ser suplantada por la ficción, la autobiografía velada—la novela en clave—predomina

a lo largo de la obra como género más apropiado para la lectura. La verdad, en *Todas las almas*, es una sustancia escurridiza que se adivina detrás de la ficción, envuelta en ella. Es una referencialidad lateral, tácitamente establecida por la confusión narrador-autor.

En *Corazón tan blanco*, en cambio, la verdad es un relato que Ranz conoce; que el narrador desde el principio del texto declara que preferiría no conocer. Durante toda la novela va a retrasar el momento de contarlo. Esa verdad va a buscarse a lo largo del texto mediante la lógica de la intriga y, finalmente, será relativizada. En definitiva, nada cambia, en apariencia, el conocer un crimen cometido en el pasado, porque el presente está hecho de olvidos y los asesinos bien posicionados en el régimen franquista no pagan sus culpas.

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, la verdad es lo que hay que ocultar. Lo que interesa en esta novela es el juego del ocultamiento del narrador, más que su desenmascaramiento. Este escamoteo aparece multiplicado: el lector puede asistir a los distintos procesos por los que el narrador-personaje borra su identidad ante otros personajes. Se dedica a eso: como escritor negro se oculta del público de su cliente, finge otra identidad ante la prostituta que podría ser su esposa, y finalmente se ocultará de la familia de Marta⁸. No puede ocultarse ante Luisa: en una operación de seducción propia de la vanidad seductora del hombre posmoderno, develará su identidad a la mujer que lleva un nombre repetido en varias novelas y cuentos de Marias⁹. El narrador-narciso seduce a Luisa y al lector contando, hablando desganadamente de sí mismo.

Si seguimos esta descripción, concluimos que en la trilogía hubo una experimentación de escritura dentro de una misma línea estilística—este narrador apático, este narciso posmoderno— con tres estructuras narrativas distintas que generan diferentes puntos de lectura. También podemos notar que respecto a la

⁸ El cliente para el que trabajará como escritor negro en la novela le da un anclaje institucional y político a la trama. El rey contratará al narrador para que escriba los discursos que dará al pueblo español. La petición real es específica: el monarca quiere que el narrador le construya una imagen que perdure en la memoria de sus súbditos. El diálogo es clave: el rey es consciente de que ha estrechado manos manchadas de sangre y quiere que el narrador le ayude a armar una imagen histórica más grata (Marias 1996b: 162 y ss.). Durante esta escena, en definitiva, se está discutiendo institucional y políticamente la misma trama que en *Corazón tan blanco* articula una novela familiar. El crimen de estado que Caudet encuentra entreverado en la trama de la historia privada de Ranz está aquí expuesto abiertamente y confirma su lectura: “La complicidad de la Monarquía con Franco es pública y manifiesta desde el golpe de Estado iniciado en julio de 1936. La monarquía española había creído que la guerra civil estaba destinada a su restauración. El tiempo ha demostrado que a los Borbones poco les ha importado estar viviendo a la sombra de Franco durante cuarenta años; lo importante para ellos era recuperar la Monarquía. Y lo han conseguido” (Caudet 2002: 220).

⁹ Nombre que también es una duplicación del *yo* y una estrategia de ocultamiento: Javier Marias firmó algunos artículos en la revista *Indicación feminista* con el nombre de Luisa Viella (Marias 1995b: 16).

verdad, el camino que la trilogía recorre es circular. En la primera y en la última novela, la verdad es lo que se oculta. En *Corazón tan blanco*, hay un impulso hacia la búsqueda de la verdad, de un relato oculto en el pasado, impulsado por la misma estructura de la novela.

En un análisis inmediato, se puede pensar esta búsqueda de la verdad —o, mejor, de un relato que la cuente—, como una característica propia del policial inglés. Esta lectura estaría convalidada por el uso que Marías hace del género: las tres novelas se inscriben en él en distinto grado.

La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin: la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre renovados (...). ~

Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales (...).

La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. (Piglia 1999: 116)

Las contundentes afirmaciones de Ricardo Piglia sobre los cuentos modernos se pueden aplicar con eficacia en la trilogía¹⁰. Tal vez *Corazón tan blanco* sea donde funcionen mejor, dada su inscripción en el género policial desde el principio del texto. *Todas las almas*, en cambio, recibe la trama policial como una sorpresa final que reordena el digresivo fluir del recuerdo autobiográfico¹¹.

En cambio, en *Mañana en la batalla piensa en mí* lo que mueve la trama lentamente hacia adelante con la posibilidad del desenmascaramiento del narrador ante los otros personajes es la lógica del suspenso.

¹⁰ Piglia elabora una teoría del cuento moderno que comienza en Poe y desemboca en Borges. Con un criterio formal-estructuralista, en una postura que estudia la economía de los procedimientos narrativos en virtud de un efecto sobre el lector, considerará la estructura del género policial como matriz sobre la que se asientan los relatos del siglo XX. Esta reivindicación del género policial como renovador de la lógica de lectura (el lector que aborda un texto con una actitud crítica, desconfiando de lo que va a leer) y escritura es introducida por Borges, autor predilecto de Piglia. Y de Javier Marías. Utilizamos las observaciones del crítico argentino sobre el escritor porteño no solo por su pertinencia en los textos tratados aquí, sino también para mostrar la deuda de Marías con las elecciones estéticas y políticas ya ensayadas por el vate rioplatense.

¹¹ Podría verse este procedimiento como una instauración de la ficción dentro de la trama de la novela. El relato de Clare Bayes impone a lo leído hasta ese momento una ordenación posible, la lógica causal propia de la literatura en contraste con lo casual propio del mundo. Hasta ese momento, la novela sostiene un pacto de lectura autobiográfico, que transmite un tipo de verdad. El relato final, que arma como en un vitral los fragmentos dispersos, presenta otra verdad, propia o característica de otros géneros literarios. Véase "El arte narrativo y la magia" (Borges 1974: 226).

Esta descripción estructural de la trilogía importa en cuanto define el sentido de lo que se cuenta. La memoria del narrador cambia decididamente de signo en las tres novelas. Es errática y anecdótica como el devenir discursivo en *Todas las almas*. Es indeseable y peligrosa en *Corazón tan blanco*. Y es algo que hay que ocultar en *Mañana en la batalla piensa en mí*. El recorrido simbólico del recuerdo en las tres novelas es significativo. Si hiciéramos una lectura en clave sociológica de las dos últimas, concluiríamos que ambos textos expresan el estado de la memoria española después de la transición, expresada en la memoria individual del narrador y en sus actitudes para con ella (Caudet 2002). Es significativo también que luego de plasmar este proceso de enmascaramiento (*Todas las almas*), rechazo (*Corazón tan blanco*) y ocultamiento (*Mañana en la batalla piensa en mí*) de la memoria, Mariás publique *Negra espalda del tiempo*. Allí la memoria individual y personal del autor aparece condicionada, forjada y modificada por la literatura.

Los narradores contemporáneos se pasean por el mundo de Proust como Fabrizio en Waterloo: un paisaje en ruinas, el campo después de una batalla. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal. Basta pensar en el Joseph K. de Kafka que por supuesto es el que no puede recordar, el que parece no poder recordar cuál es su crimen. Un sujeto cuyo pasado y cuya identidad son investigados. La tragedia de K. (lo kafkiano mismo diría yo) es que trata de recordar quién es. *El Proceso* es un proceso a la memoria (...).

La práctica arcaica y solitaria de la literatura es la réplica (sería mejor decir el universo paralelo) que Borges erige para olvidar el horror de lo real (...). La figura de la memoria ajena es la clave que le permite definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria.

La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. (Piglia 1999: 63)

El primer párrafo de la cita remite con claridad a la situación posmoderna de la doble pérdida de la identidad y del suceder histórico que podemos comprobar rápidamente en los narradores de las tres novelas¹². El montaje de citas del segundo párrafo define claramente el procedimiento central que las vertebrará. Mariás establece un pasado mítico-literario en el que un suceso condiciona el presente y permite leerlo. En *Todas las almas* el hecho aglutinante pertenece al pasado de Clare Bayes y a su alrededor toman sentido las figuras supuestamente casuales y laterales de la trama (Gawsworth y el mendigo con su cochecito, por

¹² Con respecto a la situación de la historia y del sujeto desmemoriado en la posmodernidad, véase Eagleton (1998: 77).

ejemplo). En las otras dos novelas, la trama que oficia como clave de lectura-interpretación-premonición de la realidad es literaria y pertenece a Shakespeare. Citas de *Macbeth* y de *Ricardo III* son los elementos que organizarán los materiales dispersos de la 'vida real' representada en la novela con la deriva del discurso del narrador.

Lo real queda entonces condicionado e interpretado por una lógica literaria capaz de darle sentido. El mismo procedimiento que utilizara Borges en su literatura es aprovechado por Marías para erigirse como escritor español universal con derecho a escribir sobre lo que quiera¹³.

Yo no quería hablar de España (...). Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre: además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista (...). Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto yo como—según comprobé enseguida—el resto de mi generación estábamos literalmente hartos. Hasta la del 98, que desde un punto de vista formal había intentado una novela ambiciosa, había incurrido con facilidad en semejante y obsesiva cuestión, que para los escritores nacidos después de 1939 tenía aproximadamente el mismo interés que Alemania como tema, Portugal como tema, o el tema del Uruguay. (Marías 1993b: 47; bastardillas del autor)

Sin embargo, el registro de España y de los sucesos posteriores a la Guerra Civil—tema que cruza y condiciona la historia y la literatura española del siglo XX—puede verse representado dentro de la trilogía, no de modo directo, sino a través de un trabajo de lectura en conjunto que permita ver el proceso que sufre la memoria personal y social.

De esta manera, la trilogía puede verse como un proceso de construcción de un yo amnésico capaz de vivir en la España de fin del siglo XX gracias a la adopción de medidas precautorias que le impidan recuperar la memoria histórica y develar su identidad. Un yo que pasa por una búsqueda de la verdad en *Todas las almas* para luego ocultarla y retrasar su revelación en *Corazón tan blanco*. Finalmente, se asumirá en *Mañana en la batalla piensa en mí* la necesidad del ocultamiento del yo y de su identidad mediante la asunción de la condición de negro, de escritor que imposta una voz para narrar.

La literatura, en estas novelas, encierra un peligro: contar es poner en escena, develar, organizar, leer, interpretar. En la sociedad española de fines del siglo XX, la literatura puede jugar un rol crucial para traer a cuento los crímenes del pasado que sostienen el presente. En estas tres novelas Marías hace atravesar

¹³ Para confrontar las postura borgeana, véase "El escritor argentino y la tradición" (Borges 1974: 267).

al narrador por un proceso de adaptación que le permite escribir sin llegar a la verdad. La literatura alcanza entonces la dimensión de un proceso de ordenamiento del pasado histórico que permite leer y escribir sin juzgar ni condenar. Una forma de narrar el olvido: contar para olvidar.

ÁLVARO FERNÁNDEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- BARRENECHEA, A. M., 1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BORGES, J. L., 1974. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- CAUDET, F., 2002. "Corazón tan blanco, de Javier Marías. ¿Un crimen de estado?". en *El parto de la modernidad*, Madrid, Ediciones de la Torre, Capítulo VII, pp. 210-240.
- EAGLETON, T., 1998. *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA, C. J., 1999. "La resistencia a saber y Corazón tan blanco, de Javier Marías", ANEC, Vol. 24, Issue 1-2, pp. 103-120.
- LIPOVETSKY, G., 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Madrid, Anagrama.
- MARIAS, J., 1993a. *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 1993b. *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela.
- _____, 1995a. *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1995b. *Vida del fantasma. En: risasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados*, Madrid, El País-Aguilar.
- _____, 1996a. *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1996b. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1997. *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1998. *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1999a. *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara.
- _____, 1999b. *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara.
- NAVAJAS, G., 1987. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall.
- PIGLIA, R., 1999. *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.
- RICOEUR, P., 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife-UAM.

GOYTISOLO: SUJETO, AUTOR, ESCRITOR

RESUMEN

El trabajo lleva a cabo en primer lugar un análisis de la recepción crítica de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, los dos volúmenes autobiográficos de Juan Goytisolo. Como conclusión, se pasa a revisar la figura de escritor que Goytisolo construye en esos textos. Se presta especial atención a cómo las marcas de excepcionalidad con las que Goytisolo arma su figura dependen de una conjunción estratégica de sexualidad y escritura, y al modo en que Goytisolo responde con su proyecto escriturario a situaciones específicas de la institución literaria. Un análisis final de *El sitio de los sitios* permite dar cuenta de algunas características de dicho proyecto.

Palabras clave: Autor; Escritor; Juan Goytisolo; Autobiografía; Institución

ABSTRACT

This paper aims in the first place at making an analysis of the critical reception of *Coto Vedado* and *En los reinos de taifa*, Juan Goytisolo's two autobiographical volumes. Subsequently, an analysis of the role the writer plays and constructs in those texts is carried out. What is shown is how Goytisolo's method in search of exceptionality consists mainly in an strategical way of merging writing and sexuality, and manages to face important issues regarding literary institution. A final analysis of *El sitio de los sitios* reveals the main features of his original writing techniques.

Key Words: Author; Writer; Juan Goytisolo; Autobiography; Institution

Coto vedado y *En los reinos de taifa*, los dos volúmenes oficialmente autobiográficos de Juan Goytisolo, han generado reacciones contradictorias y conflictivas en la crítica. James Fernández, en su artículo "La novela familiar del

autobiógrafo: Juan Goytisolo”, reconoce, por un lado, que los textos autobiográficos de Goytisolo “a veces constituyen una lúcida indagación sobre los problemas de su propio proyecto, del género y de la tradición” (Fernández 1991: 54): “[s]in embargo”, aclara, por otro lado, “a pesar de esta conciencia crítica del autobiógrafo [...] los textos de Goytisolo sí construyen un relato retrospectivo sumamente coherente y –en cierto sentido– bastante convencional” (55). De este modo, Fernández podrá dedicarse a rastrear en ellos los elementos (“autobiografemas” (ibid.)) que los ligan al modelo estructural del relato autobiográfico heredado del siglo XIX, señalando al mismo tiempo su “paradójica” relación con su obvio “deseo de ruptura”(60) respecto de la tradición del género.

A parecida conclusión llega Gonzalo Díaz-Migoyo, abarcando en su consideración también los textos con los que Luis Goytisolo responde a algunas afirmaciones de su hermano Juan. “Todos sabemos”, indica Díaz en su artículo “La ajena autobiografía de los hermanos Goytisolo”,

de la insistencia con que estos dos escritores han pretendido ofrecernos textos libres de ataduras referenciales, textos más atentos y más centrados en su realidad textual [...] que en cualquier otra realidad extratextual a la que sirvieran de vehículo transparente y fidedigno. Ante estos propósitos, lo menos que la actual discrepancia autobiográfica obliga a decir es que los hermanos Goytisolo no leen exactamente como escriben o como quieren ser leídos (Díaz-Migoyo 1991: 61).

En efecto, “Juan y Luis se contradicen entre sí y se contradicen a sí mismos” (62): intentan apropiarse con autoridad de sus pasados autobiográficos sin tener en cuenta los límites que sus propias obras novelescas marcan respecto de la posibilidad misma de esa apropiación.

La acusación parece ser, generalizando, la siguiente: *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* son demasiado convencionales, y no ponen radicalmente en cuestión la tradición del relato autobiográfico, como cabría esperar a partir de una analogía inmediatamente trazable con la novelística goytisoliana, que desde *Señas de identidad* o *Don Julián* desarma los andamios básicos del género e incluso del discurso narrativo en general (personaje, narrador, causalidad, cronología, sintaxis, puntuación, etc.) en un conjunto textual de relaciones múltiples, entrecruzadas y azarosas. Los textos oficialmente autobiográficos de Juan Goytisolo resultarían de este modo incoherentes con el resto de su obra.

El movimiento de la crítica Cristina Moreiras-Menor, aparentemente contrario al recién expuesto, responde sin embargo a la misma lógica. En su artículo “Ficción y autobiografía en Juan Goytisolo: algunos apuntes” busca articular *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* con un corpus textual más amplio que abarca otras obras del autor como *Juan sin tierra*, *Makbara*, *Paisajes después de la batalla* o *Las virtudes del pájaro solitario*, labor sin dudas dificultosa, al menos según los términos de Fernández y Díaz-Migoyo. En efecto, Moreiras reconoce

que "no deja de producir cierto desconcierto el hecho de que el autor haga ahora [con la publicación de *Coto...* y *En los reinos...*] lo que desde *Juan sin tierra* rechaza para sus ficciones" (Moreiras-Menor 1991: 75). Sin embargo, llegará a la conclusión aparentemente paradójica de que toda la producción de Goytisolo es "un texto único y aglutinador" (76), ya que, aunque es cierto que su obra autobiográfica parece intentar "fijar 'la verdad' de una vida, exponerse al juicio indiscreto de los lectores", lo hace "con *la conciencia* de estar ofreciendo un texto que es puro simulacro, pura ficción" (ibid.; subrayado mío). Moreiras debe apelar a una operación hermenéutica que postula, por detrás de las evidencias textuales que demostrarían justamente lo contrario, una conciencia secreta u oculta que de verdad duda de aquello que de otro modo parecería estar afirmando rotundamente: que las cosas sucedieron así o de este otro modo, que el narrador ocupa una posición privilegiada para dar cuenta de ellas y, por sobre todo, que es perfectamente posible escribir sobre uno mismo.

En los tres casos presentados, más allá de las sin duda valiosas intuiciones interpretativas de estos críticos a propósito de la obra de Goytisolo, opera un presupuesto clave: el de una expectativa de unidad de la misma que se eleva sobre la materialidad de sus flagrantes contradicciones 'superficiales'. Por supuesto, esta unidad no se requiere ya en el nivel de los temas centrales, ni en el del estilo; más bien se exige a los textos autobiográficos de Goytisolo cierta consecuencia con operaciones textuales con las que el autor se habría comprometido previamente. No se requiere una coincidencia en los supuestos 'grandes temas' goytisolianos; tampoco una 'manera' específica, igual a sí misma y reconocible como el 'estilo' Goytisolo. Lo que se pide, casi paradójicamente, es unidad en la ruptura. La obra de Goytisolo hace de la ruptura y la crítica internas de las formas y los procedimientos tradicionales de la narración un núcleo que funciona, sin embargo, para estos críticos, como factor de integración orgánica, como aquello que debe ser 'propio' de este autor.

Resulta impropio el sencillo argumento inverso de que en la resistencia de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* a ser introducidos en esta verdadera 'tradición de la ruptura' que la crítica está presuponiendo se juega el poder subversivo o transgresor de estos textos canónicamente autobiográficos. Lo verdaderamente significativo es cómo las operaciones de lectura crítica alrededor de los textos de Goytisolo postulan, aunque sea por la negativa en el caso de los textos autobiográficos, una identidad básica, que ya no es la de un autor, a la que los textos deberían responder. Este plano de identidad surgido de la obra no puede reducirse simplemente a la de la persona biográfica del autor, ni a la de la singularidad específica de su estilo, ni a su o sus temas centrales; tiene que ver, más bien, con el tipo de escritor que se espera que Goytisolo sea. Esta figura de escritor parece así resistir las operaciones deconstructivas de las nociones de autor y narrador características de su obra, y que ninguno de sus críticos se atrevería a negarle.

Delimitado el campo de esta figura de escritor, concebida como una instancia de identidad que trasciende tanto la de la persona biográfica de Goytisolo, como la del autor definido solamente por su relación exclusiva con una obra, se puede entonces partir de una hipótesis: *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* no cuentan cómo se desarrolló la vida del 'señor Juan Goytisolo', ni cómo este llegó a ser un autor, el de su obra tal como la conocemos, sino más bien cómo se construye una determinada figura de escritor que pueda desprenderse (aunque nunca de manera absoluta) de la relación con la obra para operar en otros niveles y ámbitos. De este modo es posible notar cómo la obra de Goytisolo, aunque lleva a cabo una fuerte crítica de los modos tradicionales de definición de la identidad nacional española, correlativamente con una destrucción de las identidades de autor, narrador, personaje e incluso de la vida biográfica (de la cual es un caso notable la ajenidad de Goytisolo respecto tanto de sus orígenes familiares como de sus afiliaciones políticas en los años '50 y '60), no niega toda identidad de manera general o abstracta: la identidad del escritor, necesario correlato del interés goytisoliano en la búsqueda de una escritura autónoma y auténtica, es lo que surge precisamente de esa multitud de operaciones deconstructivas.

¿Cómo es y cómo se llega a ser el escritor que Goytisolo es? Esta es la pregunta que pretenden responder *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, y sin duda es posible analizarlos desde este punto de vista. Más que interrogar la pertenencia de estos volúmenes al canon o la tradición del género autobiográfico como propedéutica de cualquier análisis ulterior, habría que plantearse la cuestión de por qué elige justamente Goytisolo la 'forma autobiográfica' para responder esa pregunta capital. Como veremos, lo que sucede, precisamente, es que esta forma le da, refuncionalizada en un nuevo contexto o plano, las armas que necesita para configurar un escritor. Habrá entonces que leer de otro modo la autobiografía de Goytisolo: su núcleo nada tiene que ver, es cierto, con su vida, ni con su constitución como autor de su obra y por lo tanto como su supuesto centro autoconsciente de significación; pero tampoco es un relato ficcional indiferenciable respecto de sus novelas. La especificidad del proyecto de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* surge de la modalidad original con la que encara allí la constitución de una figura de escritor. Y con esto instaura un régimen de verdad diferente de los que corresponden a las otras modalidades ('vida biográfica' y ficción): el de la autenticidad, al que los otros quedarán ahora subordinados.

Como se adelantó, la originalidad de *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* dentro del corpus goytisoliano tiene que ver con apelar, para llevar a cabo el propósito de la constitución de una figura de escritor, a los recursos del discurso de la autobiografía. Por ejemplo, el de la mediación de vida íntima e historia/vida social, característico del mismo. Esta mediación se da en ellos de modos diversos. En primer lugar, la historia familiar alcanza una significación social al ser generalizados algunos acontecimientos o rasgos ligados con la misma: "La desgracia

común a casi todas las mujeres de mi familia y su aceptación paciente del destino confirman en verdad, con claridad meridiana, los argumentos y razones de la revolución feminista" (Goytisolo 1985: 132). La familia se une así, en su valor documental, al desarrollo de la historia 'en gran escala'.

Pero, además, en *Coto vedado* el espacio de la familia, universo básico del infante Goytisolo, se construye en sí mismo como sedimentación de todo el escenario político-ideológico español desde mediados del siglo XIX hasta los años '50 del XX. Con esto se genera un movimiento doble que recorrerá todo este primer volumen, en el que la familia y la vida íntima reflejan, quizás alegóricamente (así, de hecho, podría interpretarse el episodio de la enfermera del padre, Josefina Clavaguera, buscando sustituir en la posguerra a la madre muerta durante la guerra), rasgos contemporáneos de la sociedad española, a la vez que esa sociedad misma se estructura, sobre todo a partir de 1938, con la muerte de la madre, como una familia, la suya. Así, el padre es la encarnación de los valores burgueses de derechas y católicos hegemónicos durante la posguerra franquista, pero también Franco es el gran padre (o el verdadero (Goytisolo 1985: 299)) en una España cerrada y de ambiente tan enrarecido y cargado de simulaciones como la casa familiar de la calle Pablo Alcover. Más tarde, se asiste a la agonía del dictador como a la "de quien fuera en verdad el cabeza monstruoso de tu familia" (Goytisolo 1986: 99), llamando la atención justamente sobre cómo un texto originalmente escrito en ocasión de su muerte, para ser leído públicamente en Washington, se convirtió en la base del entonces todavía futuro proyecto autobiográfico (99-100). Ahora bien, esta modalidad alegórica de ida y vuelta para pensar la mediación, bastante usual en los relatos autobiográficos, en los que cumple la función de volver históricamente significativas algunas vicisitudes biográficas, se orienta aquí en cambio al establecimiento de un *continuum* que funcionará como espacio oposicional básico contra el cual se dibujará la figura del escritor. El escritor se definirá entonces, frente a este espacio ideológico que todo lo permea, por su oposición y su extranjería.

Por último, la figura del escritor oposicionalmente constituida se resiste a adquirir la significación históricamente ejemplar que la familia, como vimos, podía tener en un principio. Cuando *En los reinos de taifa* narra la poco heroica detención de Goytisolo y Gil de Biedma por la policía, se la define como un

[I]ance escasamente modélico [...] que, de aspirar a la hagiografía oficial o autorretrato donoso, debería recatar prudentemente en lugar de sacarlo a relucir con inoportuna torpeza en un momento del relato en que mi conducta pública se presta o pudiera prestarse, con aparente desdén y como quien no quiere la cosa, al encomio y ejemplaridad (Goytisolo 1986: 49).

En su constitución definitiva, la figura de escritor goytisoliana se definirá no solo negativamente sobre el cuadro ideológico que une familia y estado dictatorial, sino también, y sobre todo, como contraria a cualquier espacio contextual que se

presente como forjador determinante de la significación de esa figura. El escritor goytisoliano, entonces, en un primer momento, no tiene lugar, no tiene espacio, no tiene contexto, no tiene familia; o no los tiene, al menos, como determinaciones insalvables. El escritor se define, entonces, como un sujeto que escapa a los lazos determinantes de un espacio ideológico-social que lo rodea, con la condición, sin embargo, de la previa absolutización de dicho espacio contextual como un *continuum* omniabarcante que resalta aun más su excepcionalidad.

¿Cómo se legitima la singularidad del escritor frente al espacio que lo rodea? Aquí aparecen, en *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, todas las diversas maneras de figurar la alteridad. Un sitio privilegiado de la misma resulta, sin dudas, la intimidad sexual. Esta modalidad íntima de identidad se contrapone claramente con el modelo familiar de identidad o identificación, y permite quebrar la oposición de vida íntima y vida pública, oposición que Goytisoló trata de deshacer como estrategia de toma de distancia respecto de compromisos previamente adquiridos y ahora rechazados. Ciertamente es que la sexualidad termina convirtiéndose en la verdad última de otros atisbos de la alteridad en la biografía de Goytisoló, y de algún modo resume sus convicciones políticas de otrora:

Mi extremada pasión por la lectura y la firme decisión veinteañera de poner en tela de juicio las normas y valores del medio social en el que me crié, contenían el germen de mi ruptura posterior con aquél y una aspiración todavía confusa a nuevas y más auténticas formas de existencia (Goytisoló 1985: 182):

pero Goytisoló buscará separar lo que podría pasar por "individualismo burgués" de lo que en realidad es su propio "fuero" (Goytisoló 1986: 16), esforzándose en "distinguir la visión crítica de lo real de la escenografía mental y libido" (76). De todos modos, estará claro que "[l]a falta de una relación limpia conmigo mismo se traducía así, inevitablemente, en la falta de limpieza de la relación con el mundo y con los demás" (ibid.): el momento de la referencia a la intimidad y, más específicamente, el del reconocimiento de la propia orientación sexual, se ubican en la base de cualquier posible perspectiva crítica sobre la realidad.

Y por supuesto, también en la base de la propia escritura, que aparece configurada en *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* según el modelo y la imperiosidad de la libido, por ejemplo en la "genitiva facultad de aunar, en polisémico acorde, sexualidad y escritura" (Goytisoló 1986: 138) que Goytisoló halla en las *Soledades* de Góngora. Siguiendo este modelo analógico, la realidad se convierte en "esa corteza que una metáfora incandescente y feraz o la representación imaginaria de un cuerpo podían destruir en un segundo" (ibid.): la escritura ocupa así el lugar fundamental previamente conferido a la intimidad sexual para configurar la alteridad en el relato autobiográfico. El tono confesional que el narrador autobiográfico adquiere convencionalmente por lo menos desde Rousseau, tono para cuya adopción la sexualidad se convierte en materia

privilegiada, faculta al narrador goytisoliano para concebir la escritura como la explosión de la libido del escritor; o, mejor dicho, la escritura se carga de una modalidad libidinal que la libera de otros compromisos concebidos ahora como externos, en función de una necesidad intrínseca más apremiante y básica.

Ahora bien, con esta 'confesión' no asistimos a la verdad revelada de la intimidad de Juan Goytisolo, sino más bien a una operación de sustanciación de su modo de ser escritor, la autenticidad: "escritura, sexo y amor configuran en adelante tu territorio más profundo y auténtico" (Goytisolo 1986: 106). Pero de esta autenticidad personal se extrae una lección de poética: "quien aspira a convertirse en personaje sacrifica su verdad más íntima a una imagen, al perfil exterior", cae en "ese proceso de autorrepresentación del escritor que, a causa de su infidelidad a lo más genuino y medular de sí mismo, acaba por perder sin saber cómo su pristino estado de gracia" (ibid.).

De este modo, la sexualidad se convierte en modelo de la autenticidad de la escritura y del escritor (y no, por supuesto, de su mera representación). La escritura no es el lugar de expresión, representación o manifestación de la sexualidad, sino su equivalente. Cuando el relato autobiográfico se orienta, en aparente plan confesional, al minucioso análisis de los al principio azarosos o caóticos signos de la identidad sexual verdadera, estará abriendo el espacio de un modo de escribir con características particulares y, correlativamente, de un tipo de escritor. El mecanismo es simple: por detrás de la "corteza" de la realidad aparecen signos velados, casuales, esos "caminos que llevan a lo que somos", que "son guardianescos e imprevisibles" (Goytisolo 1985: 89); del mismo modo, la literatura se definirá como "el reino de lo imprevisto" (238). El relato autobiográfico permite, con sus recursos característicos, el proceso narrativo de reinterpretación de esos signos en función de una identidad 'futura' a la que ya aluden, la del 'coto vedado' que finalmente se impondrá avasalladoramente sobre todos los demás dominios externos: el coto de la homosexualidad y el de la escritura. El resultado será el relato de una desidentificación primaria respecto de la figura que ahora se percibe como exterior: la del hijo, la del señorito burgués, la del escritor 'comprometido', la del español. Esto se verifica en el "inexplicable malestar al topar con paisanos que se dirigen no a ti sino a un doble molesto: desmentir con descaro tu identidad, responder al perturbador en idioma abrupto y extraño" (Goytisolo 1986: 98). Pero, como indicábamos, el proceso no termina aquí, en la mera negación de la identidad 'de origen': esta negación y la libertad absoluta a la que parece dar lugar es una mera "impresión ilusoria" (ibid.). Los signos azarosos y el rechazo de los modelos autoidentificatorios impuestos dan finalmente lugar a una necesidad de otro orden, ahora sí insuperablemente perentoria: la de la identidad auténtica por fin hallada, ligada a una modalidad específica del intercambio sexual y de la escritura, como se ha dicho.

Sin embargo, debe dejarse claro que esta identidad posee características peculiares que la distinguen de los modelos anteriores: supone una necesidad y

una unidad *sui generis*, que son precisamente las de la constitución de Goytisolo como escritor, que ya van más allá, ahora sí, del relato meramente autobiográfico: "el desfase entre vida y escritura no se resolvió sino [...] cuando el cuerpo a cuerpo con la segunda, exploración de nuevos espacios expresivos y conquista de una autenticidad subjetiva integraron paulatinamente la primera en un vasto conjunto textual" (Goytisolo 1986: 28). Justamente, la autenticidad ganada es ya la del escritor, no la de la persona ni la del autor; a ella servirán a partir de ahora 'vida biográfica' y escritura literaria. La necesidad aquí ya no es solo vital, ligada a la sexualidad en tanto intimidad, o meramente formal, en relación con los requisitos de la obra: se trata de la postulación de un espacio propio de escritura que reúne estos campos y les da su auténtico lugar. El escritor tiene una vida y una obra, pero entre ambas no hay una relación de representación o expresión simple, ya que ninguna de ellas puede definirse ya como primaria o primordial. El escritor se caracterizará, en la obra de Goytisolo, por ser capaz de escapar de esas determinaciones, haciéndolo sin embargo en función de una necesidad que ahora resultará verdaderamente auténtica e irreductible.

Esto se puede percibir, por ejemplo, en la constitución, típicamente goytisoliana, de una verdadera genealogía literaria, que termina desplazando la original, exclusivamente familiar:

tus afinidades de escritor permiten compensar los precarios lazos de sangre con la imantación de unos campos magnéticos alejados de tu suelo y semilla: posibilidad de escoger antepasados y deudos, arrinconar el pobre escudo de hidalgo, olvidar cuanto fue destruido: forjar una genealogía a tu aire (Goytisolo 1986: 145-146).

El modelo biográfico de la genealogía familiar persiste, pero abierto ahora a la elección; una elección que, sin embargo, resulta de una necesidad profunda que ya no se percibe como impuesta y, por eso, casual: "Elegiendo la escritura, el libro gestado, como sucedáneo, te ponías a salvo de las contingencias de una genética aleatoria, rompías voluntariamente la cadena causal" (238). La destrucción del carácter determinante de los 'lazos de sangre' y el entorno familiar dan lugar entonces no a una libertad absoluta definida en términos individuales, sino a la configuración de otras relaciones igualmente esenciales y necesarias, pero en otro plano. Este otro plano será, en efecto, el de la escritura, entendiéndola ya aquí de manera amplia y considerándola necesariamente correlativa de una figura de escritor, y no el simple foco de desintegración azarosa de toda identidad y necesidad por el que puede pasar si se atiende a lo que a veces es común extraer de algunas de las novelas del mismo Goytisolo como *Don Julián* o *Las virtudes del pájaro solitario*. Pero, a su vez, la identidad del escritor dejará de depender de factores sustanciales excluidos por externos, como su apariencia física o su nacionalidad, como queda claro en el marco de los jocosos episodios de la residencia de escritores de Yalta narrados en el capítulo 6 de *En los reinos de taifa* (328).

[I]ntroducir universo personal y experiencia del mundo. las zonas hasta entonces rescatadas. en el texto de la obra que vislumbraba hasta integrarlos e integrarme en él como un elemento más. El cambio operado en la vida se articularía así en un proceso globalmente generador: mi existencia perdería su entidad autónoma y ejercería una mera función dinámica en un mundo concebido como espacio de escritura. en el omnívoro conjunto textual (Goytisolo 1986: 272):

este será el proyecto de Goytisolo a partir de *Señas de identidad*. La autobiografía se convertirá, en *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, simplemente en otro modo de llevarlo a cabo: no se tratará de una restauración de la autonomía de la existencia personal, biográfica, pero tampoco podrá reducirse al estatuto de los textos propiamente novelescos de Goytisolo.

Varias consecuencias pueden extraerse de las formulaciones anteriores. Permitaseme adelantar solo una: la relativa al estatuto de la noción de verdad en este juego de autor, escritor y persona biográfica que es la autobiografía de Goytisolo. Se puede estar de acuerdo con Díaz Migoyo respecto de que la disputa autobiográfica de los hermanos Goytisolo "carece de interés en cuanto a la exactitud de unas u otras representaciones de [su] vida familiar" (Díaz-Migoyo 1991: 61); sin embargo, se hace más difícil aceptar que la autobiografía de Goytisolo es un mero episodio del juego de "la ficción infinita del texto escrito o leído" (62), o, como concluye Moreiras-Menor, que ficción novelesca y autobiografía son intercambiables, y ambas resumibles indiscriminadamente en la noción generativa de escritura. Esta clase de 'fetichización' de las nociones de escritura y ficción se basa en considerarlas 'prácticas', pero 'prácticas' absolutas, ideales; la escritura sería así capaz de generar identidades, 'posiciones de sujeto' o núcleos de sentido sin más limitación que la de sus propias posibilidades constructivas. ¿Es entonces inevitable optar solo entre estos dos regímenes de verdad: el de la referencialidad histórico-biográfica y el de la construcción ficcional de la verosimilitud?

La construcción autobiográfica de la figura de escritor en *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* nos permite aventurarnos a proponer otra perspectiva. Los conflictos generados en la crítica por estos textos sugieren una confusión de base: como ya indicamos, consiste en no distinguir autor, persona biográfica y figura de escritor. Sin embargo, se puede reconocer de todos modos la validez de las objeciones si se las considera desde otra perspectiva: no la de la construcción escrituraria, ni la de la referencialidad biográfica, sino la de la institución literaria. Las críticas como las de Fernández o Díaz Migoyo presuponen justamente determinadas concepciones respecto de la literatura, y ubican al escritor Goytisolo en una determinada posición respecto de esas concepciones presupuestas; es en torno a estas cuestiones que se juega, para ellos, el valor de verdad de su literatura: en, precisamente, lo que nos dice sobre qué sea efectivamente la literatura, qué sea escribir o ser escritor. Goytisolo pretende operar en este campo, constituyendo así su figura de escritor según las estrategias analizadas, pero

sujeto justamente a necesidades que son las propias de la institución literaria, ya no las de la política, las de la biografía o las de la construcción de la obra.

Entiendo que solo desde esta perspectiva de análisis puede entenderse cómo opera en los textos de Goytisolo la noción de "autenticidad subjetiva": se trata de una relación de necesidad que no es impuesta por las condiciones objetivas del origen social, familiar o histórico, ni por las de la construcción formal de la obra, sino que más bien se dibuja sobre la posición del escritor en torno de cuestiones institucionales fundamentales relativas a las concepciones de la literatura y sus límites, y lo que esto supone respecto de la constitución del escritor. Precisamente desde este punto de vista se puede entender la evolución de la obra de Goytisolo durante los años '90: las transformaciones de la figura de escritor, sobre todo las ligadas a la rehabilitación del testimonio (por ejemplo en sus libros sobre el sitio de Sarajevo, sobre Argelia o Chechenia), dependen de las zozobras atravesadas en el mismo período por la institución literaria. Como indicábamos, los cambios en la modalidad de construcción de la figura de escritor goytisoliana pueden leerse como respuestas a preguntas capitales como ¿qué es la literatura? o ¿qué es escribir? La crítica ha confrontado implícitamente la obra reciente de Goytisolo con concepciones determinadas de la literatura y la escritura, pero ha percibido solo sesgadamente los compromisos a los que la han expuesto las recientes transformaciones de la institución literaria. Entendiendo la obra desde un punto de vista dinámico, sería posible vislumbrar el alcance del desarrollo de la noción goytisoliana de "autenticidad subjetiva" del escritor enfrentada a los problemas de la narración testimonial y del quiebre de los paradigmas estéticos: este es el sentido de la interrogación, en *El sitio de los sitios*, por "el límite final de la literatura" (Goytisolo 1995: 183).

Es, en efecto, la institución literaria la que construye las condiciones sobre la base de las cuales puede llegar a constituirse un escritor. Cuando Goytisolo resalta su excepcionalidad sobre el paisaje homogéneo y gris de la vida familiar y de la militancia política, no hace otra cosa que responder, en esto, a factores que condicionan la posibilidad contemporánea de convertirse en escritor. Este, según un posible desarrollo histórico en el que no podemos detenemos aquí, lo es, modélicamente, en tanto se define oposicionalmente frente a su contexto y es capaz de tomar distancia respecto de él, de una manera original o crítica. El juego institucional de la escritura literaria distribuye de este modo los focos de identidad del escritor. Frente a esto, se abren dos caminos. Primero, el de un vaciamiento progresivo de contenido en el sitio de esa excepcionalidad; la excepcionalidad se convierte así en un "significante vacío"¹ que se va acomodando coyunturalmente y delimitando de manera dinámica. Pero en segundo lugar, y como resultado de

¹ Tomamos esta noción de Laclau (1996).

la posibilidad de conceptualizar la excepcionalidad como tal, en su vaciamiento 'esteticista', surge el desplazamiento del foco de constitución de la figura de escritor: la legitimación del escritor depende, institucionalmente hablando, de la posibilidad de sumar valores socialmente reconocidos a esa excepcionalidad. Las estrategias de imantación de esos valores recurren a menudo a un archivo de fórmulas que se creía abandonadas: por ejemplo, las del compromiso.

El desafío de Goytisolo en sus textos de los años '90 es conservar la figura de la excepcionalidad reconociendo a la vez su carácter no-sustancial, su necesidad dinámica de relegitimación institucional constante. Frente a esto, dispone de dos estrategias básicas: primero, corporalizar la excepcionalidad, ligarla a lo involuntario y perentorio, que se resiste a la representación o la elaboración racional, y así, renaturalizarla; segundo, quebrar los límites institucionales de la literatura, y definir la excepcionalidad según valores que la excedan. Así se puede entender el selectivo apoyo de Goytisolo a causas políticas internacionales, siempre y cuando no sean capaces de minar la excepcionalidad ganada para convertirlo nuevamente en militante colectivizado.

Esto es notable en un texto como *El sitio de los sitios*. Como en *Las semanas del jardín*, en esta novela se dan dos movimientos paralelos. Primero, el de la construcción (solo para su ulterior destrucción) de figuras que envían, desde la trama novelesca, a una instancia de autor: Eusebio, en *Las semanas...*, y el improbable J. G., en *El sitio...*, que, como es obvio, recupera las iniciales de Juan Goytisolo, pero ocupando, como se podía esperar, el lugar del muerto. En segundo lugar, proliferan en estos textos los personajes escritores: en efecto, todos escriben, tanto el comandante y los miembros de la "tertulia políglota", en *El sitio de los sitios*, como el "círculo de lectores" en *Las semanas del jardín*. El proyecto es evidente: la instancia autoral única, monológica, se dispersa en una escritura pluralizada, hecha de la mezcla de discursos cuyos destino y procedencia no puede trazarse con seguridad alguna, y que terminan enloqueciendo precisamente al representante del poder militar, el comandante español de las fuerzas internacionales que se encarga del 'caso J. G.'

Sin embargo, está claro que no se trata de celebrar los poderes 'emancipadores' anti-identitarios de la escritura en medio del cerco establecido por el sitio de Sarajevo. Esto es lo que marca la "Nota del autor" que cierra *El sitio...*, al contraponer "el poder" liberador de la literatura con su "límite final" (Goytisolo 1995: 183). El 'fetiche' de la 'práctica escrituraria' se ha quebrado y se impone, en esta nota final, otra imagen de escritor, escindido entre liberación personal, libidinal, gracias a una serie de imágenes excepcionales plasmadas en un texto literario, y necesidad de testimoniar y dar cuenta del horror del sitio de acuerdo con una concepción alternativa de la literatura. ¿Cómo aparecerá esto en la construcción novelesca?

El sitio de los sitios es un policial sin final; no porque le falte, o la novela esté inconclusa, sino simplemente porque se construye trazando el horizonte de

la espera de esa resolución para finalmente sustraerse a ese mismo horizonte que ha diseñado. Los supuestos autores-escritores de la trama en torno de J. G. que ha enloquecido al comandante resultan a su vez parte de un juego de confusiones que los excede en torno de la figura de Ben Sidi Abú Al Fadaíl. "Bruscamente", indica uno de los miembros de la "tertulia políglota", "descubri que no dominaba el juego, que sus reglas se me escapaban y otro —quién?— jugaba conmigo como yo había jugado con el comandante" (157). "Alguien —los señores de la guerra y sus cómplices—", agrega más adelante otro miembro, "escribe el argumento y nos maneja como títeres desde su atalaya! La realidad se ha transmutado en ficción: el cuento de horror de nuestra existencia diaria!" (162). El juego de la ficción y la escritura no puede detenerse ni resolverse: el criminal no es descubierto ni castigado y, de hecho, la pregunta característicamente policial por el "¿quién?" de la identidad del culpable perderá su sentido. La disolución escrituraria de toda identidad, su constructividad radical, termina siendo el juego de "una Historia impuesta" (ibid.) y, en última instancia, el lugar mismo del ejercicio del poder y de la violencia física: nada más lejos del festín vengativo y emancipatorio tramado por los miembros de la tertulia.

La escritura en su poder desidentificador no puede ser ya simplemente aquello que el escritor debe ser capaz de portar para definir su excepcionalidad frente al contexto continuo de lo socio-histórico; sucede que ese *continuum* frente al cual, como vimos más arriba, se definía el escritor se ha vuelto también espacio de desidentificación, espacio de escritura y de ficción. Frente a esto, se presentan dos estrategias básicas que escinden al escritor goytisoliano, como ya habíamos notado en la "Nota del autor", y que se inspiran modélicamente en las dos voces que, olvidados y dispersos los autores-escritores de la "tertulia políglota", 'cierran' *El sitio de los sitios*, la del comandante recluso en el Centro Siquiátrico Militar y la del autor del "Último sueño". El comandante une la recuperación de una historia personal o familiar reprimida (la del tío Eusebio) con la denuncia y el testimonio de la verdadera situación del sitio y del papel que en él han tenido las fuerzas internacionales (173-175), que tienen mucho de similar a los del mismo Goytisoló en su recopilación de textos testimoniales sobre la guerra *Cuaderno de Sarajevo*, para incluso alistarse entre los defensores de la ciudad sitiada (175). Y el autor del "Último sueño" renuncia correlativamente a estructurar definitivamente la ficción novelesca, a "concertar lo disperso, trabar los apartados heterogéneos, eludir anacronismos e incoherencias, imaginar la arquitectura y diseño" (179), es decir, a "fabricar una novela al uso, un presentable y bien hecho producto de mercado" (180).

Las voces de escritor 'salvadas' en *El sitio de los sitios* tiene que ver entonces con dos operaciones básicas. Primero, con renunciar a la idea de construcción ficcional de la verosimilitud y, por lo tanto, al ideal artístico de la forma 'armónica', por la simple razón de que esto ya no garantiza la excepcionalidad requerida al escritor por la institución literaria: la construcción lograda y el

paradigma de la estética son ahora equivalentes no de lo que resiste al poder instrumental de lo social, sino del "bien hecho producto de mercado". De aquí la opción por la fragmentación y la inconsecuencia como marcas de excepcionalidad. Pero, en segundo lugar, aparece la reunión, en la figura del comandante, del ajuste de cuentas con la historia personal y el testimonio referencial directo. Como indicábamos más arriba, la nueva figura de escritor goytisoliano surge de aunar lo libidinal e involuntario de la escritura corporalizada con la rehabilitación del compromiso como significantes de la excepcionalidad del escritor.

MARCELO TOPUZIAN

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- DIÁZ-MIGOYO, G., 1991. "La ajena autobiografía de los hermanos Goytisolo". *Anthropos*, 125, 61-62.
- FERNÁNDEZ, J., 1991. "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo". *Anthropos*, 125, 54-60.
- GOYTISOLO, J., 1985. *Coto vedado*, Madrid, Alianza.
- GOYTISOLO, J., 1986. *En los reinos de taifa*, Madrid, Alianza.
- GOYTISOLO, J., 1995. *El sitio de los sitios*, Madrid, Alfaguara.
- GOYTISOLO, J., 1997. *Las semanas del jardín*, Madrid, Alfaguara.
- LACLAU, E., 1996. "¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?" *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel.
- MOREIRAS-MENOR, C., 1991. "Ficción y autobiografía en Juan Goytisolo: algunos apuntes". *Anthropos*, 125, 71-76.

EL "MURENISMO" QUE LA CRÍTICA SUPO CONSTRUIR. UNA APROXIMACIÓN A LA RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS DE H. A. MURENA

RESUMEN

El propósito del presente trabajo es delinear una primera aproximación a la recepción de los textos de H.A. Murena entre 1949 y 1969 para intentar develar de qué modo y desde qué ámbitos la crítica fomentó la construcción de una lectura hegemónica de sus textos en clave espiritualista, cercenando de este modo toda la productividad que su pensamiento poseía.

Palabras Clave: «Murenismo»; Determinismo telúrico; Esencialismo; *Contorno*; *Sur*; Recepción; Ensayo; Polemista

ABSTRACT

The purpose of this work is to trace guidelines for the study of the reception of Murena's texts between 1949 and 1969, in order to try to understand how his critics built an hegemonic reading of his texts only based on his earlier spiritual ideas. Because of this oblique view, all the productivity of his thought was completely cut off.

Key Words: "Murenismo"- determinism; *Contorno*; *Sur*; Reception; Essay

En algunos artículos anteriores trabajé específicamente lo que considero el pensamiento original y, si se quiere, anticipatorio de Héctor A. Murena en relación a su lectura y traducción temprana de Theodor Adorno y Walter Benjamin, su vertiente mística y telúrica, su compleja relación con los miembros de las revistas *Sur* y *Contorno*, entre otros aspectos. Por este movimiento siempre desplazado y ecléctico dentro del campo cultural argentino, todos los textos que Murena

publicó en vida causaron en todos los ámbitos molestia/irritación, polémica. Esta incomodidad, desconcierto o miopía intelectual hizo que se construyera una lectura hegemónica de sus textos en clave espiritualista. De este modo, se terminó cercenando toda la productividad que sus textos poseían. Es por eso que se puede afirmar que lo que la crítica llamó y sigue llamando "murenismo", apelando a su determinismo telúrico y a su espiritualismo, está lejos de describir en toda su complejidad el pensamiento de Murena. Hay un dato curioso y es que mientras se producen estos duros comentarios sobre Murena, ningún crítico puede, sin embargo, dejar de reconocer no solo su carácter de polemista sino, sobre todo, la calidad de su prosa. Noé Jitrik, en 1960, en una severa reseña admite: "...aun para atacarlo lo consideraron escritor, hecho de indiscutible rareza en [este] ambiente intelectual". Y él mismo insiste: "Murena es un escritor auténtico, con capacidad de lenguaje indiscutible y con una vigente sensibilidad...". Ya en 1949, alguien desde las páginas de la revista *Sur* concedía: "este muchacho que escribe bien..."¹ y León Rozitchner, para citar otro ejemplo, destaca pese a las invectivas de su artículo "las dotes de su expresión". Pareciera que hay algo en los textos de Murena que se resiste permanentemente a la crítica absoluta y devastadora de sus lectores. (Y no me refiero solamente al evidente compromiso que sobrevuela muchas de las reseñas bibliográficas que se escribían de sus libros.) Hay algo del orden de su escritura, una relación específica con el lenguaje, que produce un resto indigerible y a la vez cautivante para la mayoría de sus contemporáneos. Teniendo en cuenta estas observaciones preliminares, entonces, el propósito de este trabajo es esbozar un primer acercamiento a un análisis de la recepción de los textos de H.A. Murena, a partir de la lectura de ciertas reseñas, aparecidas entre 1949 y 1969 en distintos medios gráficos.

Si bien no me voy a detener aquí en una de las tempranas polémicas o cuasi polémicas provocadas por Murena a partir de "Los penúltimos días" -la columna que escribía en la revista *Sur* entre 1948 y 1950-,² sí vale la pena resaltar cierto carácter anticipatorio. Lo que sus críticos le van a cuestionar en estas primeras réplicas es básicamente (con menor o mayor argumento y razón) lo que durante las próximas cinco décadas -hasta el día de hoy- se le criticará a Murena: su determinismo, la gratuidad de sus razonamientos, las grandes sentencias, la carencia de análisis político-económico. Y estas críticas a las que me refiero provienen del corazón mismo de *Sur* y no necesariamente de revistas de la izquierda intelectual argentina. De modo que uno podría sostener que a partir de este momento, 1948, nada de lo que suceda en torno a la recepción de Murena va a ser muy original, puesto que todas las discusiones e impugnaciones están ya

¹ Cfr. referencias bibliográficas. Nelly Saglio.

² Sobre sus intervenciones en la revista *Sur* trabajé particularmente en el artículo "H. A. Murena en *Sur*: una crítica desplazada" (inédito).

cifradas en estas primeras críticas. En este sentido, se podría aventurar que los intelectuales de izquierda argentinos han sido poco originales, y algo miopes también, a la hora de leer los textos de Murena y discutir con él.

En el año 1953, ya es ampliamente conocido, David Viñas y Héctor Murena sostienen una disputa pública que distanciará sus rumbos. Por eso, los hermanos Viñas, Rozitchner y Carlos Correa, entre otros, se reúnen para formar la revista *Contorno* y en este pasaje Murena queda desplazado del grupo. Es curioso, a partir de este momento, el modo y el lugar que elegirán los contornistas para hablar de los textos de Murena. En *Contorno* prácticamente no se lo menciona: algunas pocas veces se lo nombra como alguien radicalmente ajeno al pensamiento de la revista ("voces tan alejadas de nosotros como Murena"),³ y otras tantas se lo invoca solapadamente ("no gozamos de una fórmula para sindicar males, ni para defender soluciones proféticamente satisfactorias").⁴ En cambio, son otros los espacios gráficos que eligen Rozitchner, Alcalde y Jitrik para establecer clara y abiertamente sus disidencias. Me refiero a las revistas *Centro*, *Buenos Aires literaria* o *Ficción*. De modo que lo que se produce es un doble desplazamiento: Murena en tanto intelectual queda relegado del grupo *Contorno*, pero también quedan relegadas de ese lugar de enunciación las lecturas de sus textos.

Dentro de estas lecturas contornistas hechas "desde el contorno", Alcalde y Rozitchner realizan sendas reseñas bibliográficas⁵ de *El juez* -única obra de teatro escrita por Murena-. Uno de los datos más interesantes para constatar es la contundente resonancia y exposición que ya tenía Murena en 1954 (ese mismo año se estaba por publicar *El pecado original de América*). Tanto Alcalde como Rozitchner dan cuenta del "rápido proceso de la experiencia literaria de Murena", "el prestigio literario y la atracción personal del autor, su peculiar capacidad de escandalizar" y hacen mención al "poco frecuente espaldarazo de nuestras dos publicaciones más respetadas" (en alusión a *Sur* y al diario *La Nación*).

En cuanto a las impugnaciones que hacen Rozitchner y Alcalde en sus artículos son más o menos las ya conocidas y las que se irán terminando de consolidar como el *leit motiv* de la crítica a Murena: se lo juzga por metafísico, por sus fuertes aserciones, por su pensamiento teológico y no marxista, por esencialista, reduccionista, irresponsable, etc.. Esta redundancia, retorno e insistencia en los mismos cuestionamientos a Murena irá construyendo un *leit motiv* por parte de la crítica argentina (esto que denominábamos al comienzo del trabajo el "murenismo"). Obviamente, el problema de este *leit motiv* es la falta de produc-

³ AA.VV. (editorial). 1955. "Terrorismo y complicidad", revista *Contorno*. N° 3. Bs. As., septiembre.

⁴ Ismael Viñas (1953).

⁵ León Rozitchner (1954) y Ramón Alcalde (1954).

tividad con la que de aquí en adelante se leerán los textos de Murena. Incluso, habría que rastrear si no son los contornistas quienes condensan y cristalizan esta lectura unidireccional, sesgada, sobre Murena, mirada que perduró hasta hace unos pocos años en la crítica contemporánea argentina.

Volviendo a los textos de Alcalde y Rozitchner, hay un aspecto curioso más: se culpa a Murena por lo que puedan producir sus textos y no tanto por lo que efectivamente dice; más por los efectos y consecuencias de lo que enuncia que por lo que de hecho sostiene. "Murena puede hacerse culpable de retraer a muchos a un misticismo telurizante...", dice Alcalde. Y por eso, le exige responsabilidad (cfr. en *Contorno*: "sentimos que el espíritu es una responsabilidad").⁶ Carlos Viola Soto, desde las páginas de *Sur* ese mismo año, percibe claramente este modo peculiar de clasificarlo: "Murena no es generalmente juzgado ni criticado por sus obras, sino por la esencial resonancia que éstas han alcanzado en determinados sectores, por su consecuencia en determinados círculos y adeptos...".⁷ Me parece que en este temor se deja traslucir, muy a pesar de los mismos críticos, el reconocimiento a un pensamiento distinto y original que se estaba gestando y una preocupación por una mala interpretación e instrumentación que se pudiera hacer de él.

Noé Jitrik, otro de los miembros de *Contorno*, se ocupa seis años más tarde, en 1960, de *Las leyes de la noche*, una de las novelas de Murena. Si las bibliográficas publicadas en *Sur* de sus textos de ficción parecieran ser, en general, más o menos elogiosas y poco polémicas, es Jitrik quien se ocupa de exponer algunas de las ideas que, sin embargo, circulaban largamente.

Como él mismo confiesa, el análisis de esta novela es una excusa para discutir el pensamiento y el comportamiento de Murena. Y en este sentido, hay un dato que Jitrik destaca: Murena empieza combatiendo el mal y a los "comisionistas y portadores" del mal (está aludiendo a una de las primeras intervenciones fuertes de Murena en 1948 desde la revista *Verbum*), pero una década "después Murena prescindió de esta aparentemente obligatoria coherencia y se consagró a execrar el 'mal' desde los *puestos de combate* de sus sostenedores, la revista *Sur* y el diario *La Nación*".⁸ Uno podría decir que es este sencillo gesto físico de "mudanza" de escritorio lo que molesta a los contornistas más que una cuestión profundamente política y de graves diferencias ideológicas. Porque no es cierto que, sobre todo en sus primeros años, el discurso de *Contorno* no haya estado todavía impregnado del imaginario y la retórica del ensayo del ser nacional.

El tono de Jitrik hasta aquí es más o menos amable, conciliador, comprensivo para con Murena; pero luego señala sus divergencias: "Murena no admite

⁶ Ismael Viñas (1953).

⁷ Carlos Viola Soto (1954: 84)

⁸ Noé Jitrik (1960: 52) El subrayado es mío.

la discusión y se maneja con afirmaciones que considera integrantes de un sistema completo que no se puede tomar porque tiene reconocibles fallas". El artículo de Jitrik es de 1960; un año después, podríamos imaginar que Murena le responde específicamente a estos planteos desde el prólogo de su libro *Homo atomicus*: "Y [el autor] está persuadido de que la misión de los autores, más que la de tiranos que dentro del espacio impreso que ocupan procuran hipnotizar y maniatar al lector, debe consistir en *provocar* a éste a que piense por sí (...) Lectores capaces de disentir son los únicos que busca el autor de este libro".⁹

Curiosamente en la misma línea de estos cuestionamientos pero desde *Sur*, Carlos Viola Soto acusa a Murena de *no* producir un ensayo riguroso y científico. En cambio, el ensayo mureniano tiene un "carácter primordialmente estético, es decir que surge de una necesidad estética y se expresa en un lenguaje poético y mediante instrumentos poéticos"...¹⁰ "Murena no es un pensador en sentido lato (...) sino un artista... siente en sí una inevitable propensión a destruir lo que le ha sido dado para reinventarlo todo".¹¹ Alcalde, por su lado, continúa: "al escritor-ensayista no se le exige un sistema como al filósofo, ni un método como al científico, ni la erudición del filólogo o del historiador: solo se le pide que "tenga ideas", sea interesante, ágil y -si es posible- breve. (...) Su ambigua situación entre la filosofía, la ciencia y la creación literaria permiten que se lo valore más por el estilo que por las ideas que contiene y su rigor".¹² Estas críticas en términos de una escritura estética y/o contradictoria muestran cómo solo se podían leer los textos de Murena a partir de operaciones de sistematización y totalización. No había dispositivo de lectura disponible para leerlo de otro modo. Y, sin embargo, la tradición del ensayo que le interesa a Murena es aquella que postula Adorno en su texto "El ensayo como forma". Y es que, de un modo muy adorniano, Murena trabaja a partir de operaciones críticas sobre sus materiales, que producen una mirada negativa del modo tradicional de pensar del intelectual, proclamando desde sus ensayos un "método asistemático".¹³

Otro de los textos sintomático y representativo sobre la recepción de Murena es la reseña de *El pecado original de América*, aparecida en *Sur*, firmada por Carlos Viola Soto.¹⁴ Una vez más parece imperioso desde el comienzo de la reseña dejar en claro que ya en 1954 Murena era un intelectual tan altamente reconocido como cuestionado. Y por eso, Viola Soto siente el deber de comenzar

⁹ Murena (1961: 12).

¹⁰ Viola Soto (1954: 87).

¹¹ *Ibidem*, 90.

¹² Alcalde (1954: 21-2).

¹³ Sobre las características de su ensayo trabajé específicamente en el artículo: "El ensayo como forma: posibilidades de una crítica negativa en Murena", *Boletín 10*, Rosario, UNR, 2002.

¹⁴ Ver referencias bibliográficas.

el artículo defendiendo a Murena de la "crítica maliciosa o el juicio tímidamente encomiástico"¹⁵ y "este inmoderado antimurenismo que flota por allí".¹⁶ En este sentido, Viola Soto destaca un punto clave en relación a esta invectiva: "Murena era una bandera y el combate se libraba más que contra él, contra lo que él en cierto modo representaba: el blanco era otro".¹⁷ Asombra que alguien ya en el 54 y desde *Sur* diga esto. Es cierto que Murena sostenía determinadas ideas telúricas, deterministas; pero esa no era toda su bandera y uno de los aspectos más provocativos de sus ensayos es justamente la imposibilidad de leerlos solo en términos de contenido.

"El blanco era otro", decía Viola Soto. ¿Cuál era el blanco de ataque, entonces? Podríamos decir que la pelea de los miembros de *Contorno* con Murena, (condensada y cristalizada en la pelea Viñas/Murena) no fue tanto contra Murena como contra *Sur* y el diario *La Nación* y todo lo que estos dos medios representaban. Es cierto que había diferencias ideológicas pero, como decíamos, la discusión debió ocurrir no tanto o no solo por un debate de ideas, como por el lugar de enunciación elegido. Y esta teoría es la que verifica Noé Jitrik en el artículo de 1960 que comentábamos. Murena desestabiliza a tal punto el campo intelectual, los grupos supuestamente establecidos y en equilibrio, que incomoda, irrita. Como dice Viola Soto, Murena parece "un aparente desertor", "un secuaz del enemigo que trata de pactar de romper el equilibrio sin el cual las fracciones desaparecerían".¹⁸

Si bien Viola Soto se ocupa largamente de justificar y situar a Murena, finalmente, como todos los demás críticos, termina cuestionándolo por intuitivo, no sistemático, por sus contradicciones ("contradicciones que manan más de la necesidad de polémica que de las exigencias o fallas del discurso").¹⁹ Toda la reseña tiene un movimiento pendular: elogio/crítica, elogio/crítica. Y esta indecisión del crítico, podríamos decir, más que hablar de una falta de rigurosidad, expresa la carga de compromisos y amistades, cariños y rencores hacia Murena.

Estos primeros apuntes para un análisis de la recepción de los textos de Murena podrían cerrarse, momentáneamente, incorporando la lectura de Alejandra Pizarnik²⁰ sobre sus textos. Allí, Pizarnik, como pocos críticos, me parece, pudo apreciar esa resistencia de la escritura mureniana de la que hablábamos al comienzo. Es cierto que en los artículos que le dedica a Murena, Pizarnik analiza sus libros de poemas; sin embargo, creo que no es desacertado afirmar que lo que se señala de su poesía puede sostenerse también de sus ensayos.

¹⁵ Viola Soto (1954: 83).

¹⁶ *Ibidem*, 84.

¹⁷ *Ibidem*, 83.

¹⁸ *Ibidem*, 86.

¹⁹ *Ibidem*, 87.

²⁰ Alejandra Pizarnik (1963, 1965).

Así, dice Pizarnik: "Esta total carencia de gratuidad se debe a que Murena es uno de los poetas menos ambiguos que conocemos: no se sitúa frente al objeto, no lo describe desde afuera, no lo recrea ni rehace conforme a previas normas estéticas".²¹ Por un lado resulta notable esta "carencia de gratuidad" a la que alude Pizarnik cuando justamente toda la crítica desde los primeros años le imputa cierta falta de necesidad de sus ideas (García Pinto en *Sur* en 1950 no duda en afirmar "la gratuidad es la marca de fábrica de sus prosas"). Este rasgo que señala Pizarnik (cuyo alcance quedará pendiente para un próximo trabajo) está directamente relacionado con una política del ensayo y de la escritura específica que Murena va teorizando y realizando a lo largo de los años. Y es por esto que esta no ambigüedad que señala Pizarnik alude a esta relación tan particular y específica entre sujeto y objeto, tan adorniana podríamos decir, en donde como bien dice ella, no se opone nunca un sujeto a un objeto exterior o anterior que debe ser conocido y nombrado, sino que se conoce en una relación no violenta entre ambas partes, se conoce por "la invención de metáforas" (dirá Murena diez años más tarde), en un proceso en el cual el objeto puede recuperar toda su heterogeneidad.

Pareciera que Murena ha hecho el camino inverso al "lógico", al esperable, al aceptado. Como decía Alcalde, "...en una palabra: quiso comenzar por donde otros, después de largos ambages, terminan".²² Murena partió de las certezas y las sentencias en 1948, para llegar a comienzos de los 70 a ensayar un discurso intuitivo, que trabaja con la opacidad, los límites y la no plenitud del lenguaje, interrogando de este modo específico al campo cultural argentino de los últimos cincuenta años.

LEONORA DJAMENT

Universidad de Buenos Aires

²¹ Pizarnik (1963: 89).

²² Alcalde (1954: 21).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.. 1993. *Contorno* (selección y prólogo de Carlos Mangone y Jorge Warley). Buenos Aires, CEAL.
- ALCALDE, RAMÓN. 1954. "Teoría y práctica de un teatro argentino. A propósito de H. A. Murena", revista *Buenos Aires literaria*, año II, N° 17, febrero.
- GARCÍA PINTO, JULIO. 1950. "Otro veto de Murena", revista *Sur* N° 183, enero.
- GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO. 1959. Reseña de *Las leyes de la noche*, revista *Sur*, N° 257, marzo-abril.
- JITRIK, NOÉ. 1960. "Un novelista oblicuo", revista *Ficción*, Buenos Aires, N° 23, enero-febrero.
- LANCELOTTI, MARIO. 1957. Reseña de *El centro del infierno*, revista *Sur*, N° 244, enero-febrero.
- MURENA, HÉCTOR. A.. 1961. *Homo atomicus*, Buenos Aires, *Sur*.
- OCAMPO, VICTORIA. 1949. "Antepenúltimos días", revista *Sur*, N° 176, junio.
- PANESI, JORGE. 2000. *Críticas*, Buenos Aires, Norma.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. 1965. "Silencios en movimiento", revista *Sur*, N° 294, mayo-junio.
- _____. 1963. "Relámpago de la duración", revista *Cuadernos*, París, N° 74, julio.
- RÍOS PATRÓN, JOSÉ LUIS. 1949. "Contestación a Murena", revista *Sur*, N° 179, septiembre.
- ROZITCHNER, LEÓN. 1954. "A propósito del *El juez*, de H.A. Murena", en revista *Centro*, Buenos Aires, año IV, N° 8, julio.
- SAGLIO, NELLY. 1949. "Para Murena en cualquiera de sus días", revista *Sur*, N° 181, noviembre.
- SARLO, BEATRIZ. 2001. *La batalla de las ideas*, Buenos Aires, Ariel.
- _____. 1983. "Los dos ojos de Contorno", *Revista Iberoamericana*, vol. 49, N° 125, Pittsburgh.
- SIGAL, SILVIA. 2002. *Intelectuales y poder en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- TERÁN, OSCAR. 1993. *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto.
- _____. 1986. *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- TISCORNIA, EDUARDO. 1950. "A murena", revista *Sur* N° 183, enero.
- VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO. 1962. Reseña de *Homo atomicus*, revista *Sur*, N° 277, julio-agosto.
- VIÑAS, ISMAEL. 1953. "La tradición de los hombres honestos", revista *Contorno*, N° 1, Buenos Aires, noviembre.
- VIOLA SOTO, CARLOS. 1954. "A propósito de Murena y *El pectado original de América*", revista *Sur*, N° 1, noviembre-diciembre.

SUBJETIVIDAD Y ESPACIO URBANO: MIRADA, MEMORIA, VIAJE.

RESUMEN

El trabajo tiene como tema central el análisis de las relaciones centro-periferia, que se pone en juego a partir del vínculo entre los sujetos y la ciudad, y el uso de esos lugares que pretenden llevar a cabo los sectores populares. Esta temática se aborda a partir del análisis de dos cuentos de la segunda mitad de la década del sesenta, "Como un león" (*Con otra gente*, 1967) de Haroldo Conti y "Una luz que se iba" (*La invasión*, 1967) donde emergen de manera clara las tácticas de apropiación del espacio urbano que llevan a cabo esos sujetos o la exclusión y confinamiento en la marginalidad en los que quedan atrapados.

Para cumplir con este objetivo se estudian y describen las *prácticas* subjetivas a través de las cuales se intenta hacer habitable la ciudad (*la mirada*, que puede adquirir valor de exclusión o de reconocimiento; *la memoria* a partir de la cual se construyen relatos y utopías; y los *recorridos*, que constituyen retóricas del caminar y operaciones de apropiación de lugares ajenos); como así también, las *estrategias discursivas* a partir de las que estas prácticas son narrativizadas. En el planteo general, la enunciación narrativa se considera un modo de hacer paradigmático que permite delimitar territorios y fronteras, creando regiones y, también, atravesar lugares o transgredir límites, dando lugar a la invención de pasajes y no lugares.

Palabras Clave: Sujeto; Espacio urbano; Centro; Periferia; Tácticas de apropiación (mirada, memoria, recorrido); Estrategias narrativas

ABSTRACT

The aim of this work is the analysis of the center-periphery relationship, that is put into play from the bond between the subjects and the city, and the use of those

places that pretend to carry out the popular sectors. This thematic is approached from the analysis of two stories at second half of the Sixties, "Como un león" (*With another people*, 1967) by Haroldo Conti and "Una luz que se iba", (*The invasion*, 1967) where the tactics of appropriation of the urban space which they carry out those subjects or the exclusion and confinement in the marginality where they stay trapped emerge in a clear way.

In order to carry out this objective the subjective practices from which is tried to make the city inhabitable (the glance, that can acquire an exclusion or recognition value; the memory, from which stories and utopias are constructed; and the routes, which constitute walking rhetorics and appropriation of other people's places operations); as thus also, the speech's strategies from which these methods are narrated. In the main layout, the narrative enunciation is considered a paradigmatic way of doing which allows the delimitation of territories and borders, creating regions and also, allows to cross places or to transgress limits, giving rise to the invention of passages and nonplaces.

Key Words: Subject; Urban space; Center; Periphery ; Tactical of appropriation (glance, memory, route); Narrative Strategies

"En Occidente, el grupo (o el individuo) se da autoridad con lo que excluye (en esto consiste la creación de un lugar propio)"

Michel De Certeau

LITERATURA: OPERACIONES DE APROPIACIÓN Y EXCLUSIÓN

Iniciamos este trabajo con un epígrafe de Michel De Certeau porque este texto remite de modo indirecto al problema que será central en este trabajo: la relación entre el sujeto y la ciudad. La importancia de este tema se cifra en el hecho de que este vínculo, propio de la cultura urbana, afecta de un modo definitivo la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva, la definición del lugar del otro y el desarrollo de tácticas espaciales de apropiación.

Desde este punto de vista, la ciudad puede ser considerada como un espacio social que funciona de manera simbólica y se organiza según la lógica de la diferencia. En ella, se producen conflictos intersubjetivos que hacen ver, y permiten prevalecer, determinadas representaciones de la realidad. Esto es, crear un lugar propio demarcando a partir de él un centro y una periferia. Por esto, en

las palabras y en los relatos que se usan para construir y expresar esa realidad. cobran visibilidad las luchas por la legitimación y por la imposición de una determinada identidad y, al mismo tiempo, la exclusión de otras.

El discurso literario, desbaratando el lugar de dominio que tradicionalmente la escritura ha tenido en Occidente, se ha hecho cargo muchas veces de estas luchas al colocar en el centro de su interés la problemática social de los sectores marginados y convertirse, así, en el lugar desde el cual la voz de estos sujetos excluidos por el sistema puede oírse.

En la Argentina de los años '60, en efecto, la literatura urbana asume este rol y da cuenta de la tensión centro/periferia en el seno una sociedad heterogénea y clasista que, tras la caída del peronismo, evidencia de manera cruda y descarnada los conflictos no resueltos y el carácter violento de las luchas por el poder y la afirmación de la identidad que allí se producen.

Una serie de escritores que comienzan a publicar sus primeros relatos unos años después de la caída de Perón, ponen en el centro de su obra de diversa manera la preocupación por la historia de aquellos que después de las sucesivas oleadas migratorias quedaron olvidados en la orilla.

Dos cuestiones cruciales se entretajan en esas narraciones: una tiene que ver con la decisión de cómo contar el enfrentamiento del migrante y los excluidos del sistema con la ciudad, las operaciones a partir de las cuales se lo margina y las prácticas a través de las cuales él pretende constituir un espacio existencial, es decir, propio. El otro problema está conectado con la elección del género y con las estrategias discursivas por medio de las cuales se va a representar esa realidad, en un momento de circulación de diversos estilos que van del realismo de denuncia social a la experimentación propia de las vanguardias.

En dos cuentos de la segunda mitad de la década del sesenta, "Como un león" (*Con otra gente*, 1967) de Haroldo Conti y "Una luz que se iba", (*La invasión*, 1967) de Ricardo Piglia, se percibe de manera emblemática el conflicto centro/periferia que se pone en juego en Buenos Aires y el uso de esos lugares que pretenden llevar a cabo los sectores populares, o la exclusión en la que quedan confinados al no poder organizar un centro existencial propio.

En relación con esta problemática de la apropiación del espacio urbano por parte de los sujetos o de su exclusión y confinamiento en la marginalidad, este análisis aborda el corpus mencionado a partir de dos ejes complementarios:

1. la descripción de ciertas *prácticas* subjetivas que se intentan llevar a cabo para hacer habitable la ciudad: *la mirada*, que puede adquirir valor de exclusión o de reconocimiento; *la memoria* a partir de la cual se construyen relatos y utopías; y *los recorridos*, que constituyen retóricas del caminar y operaciones de apropiación de lugares ajenos. A través de estas prácticas, el sistema urbano deja de ser un dispositivo de control donde se articulan las relaciones arriba/abajo, para convertirse en el espacio liberado por una

mirada, un *recuerdo* o un *viaje*, y, de este modo, pasa a funcionar como *centro antropológico*, es decir, principio de sentido para aquellos que lo habitan pues en él se expresa la identidad del grupo o del individuo.

2. el análisis de las *estrategias discursivas* a partir de las que estas prácticas son narrativizadas ya que, dentro de este planteo general, la enunciación puede considerarse un *modo de hacer* paradigmático que permite delimitar territorios y fronteras, creando regiones y, también, atravesar lugares o transgredir límites, dando lugar a la invención de pasajes y *no lugares*¹.

PRECISIONES

La elección de la mirada, la memoria y el viaje como puntos de partida del estudio de la problemática espacial en "Como un león" y "Una luz que se iba" tiene su razón de ser en la decisión de poner el acento en aquello que el sujeto hace, o intenta hacer, con la realidad dada para construir en ese lugar ajeno que se le impone de manera aplastante, en este caso la ciudad de Buenos Aires, un espacio propio, de resistencia, que le permita habitarla.

En este sentido, el primero de estos "modos de hacer"², la mirada, es concebida en su sentido positivo como un lugar de lectura, es decir, una práctica transgresora a partir de la cual el sujeto recorta un camino propio y, en consecuencia, sobreimprime una escritura no prevista en el diagrama urbano que le sirve para sustituir el discurso impuesto y afirmarse en la existencia.

Mirar, desde este punto de vista, es tener una posición "frente a", dejar una marca, recortar, atribuir un sentido, determinar valores, construir desde el lugar elegido un centro y una periferia, constituir al otro y, en definitiva, incluir y excluir: supone definir quién mira y, desde allí, qué elige mirar.

Sin embargo, paradójicamente, cuando se mira, no solo se define el perfil de la alteridad, se le atribuye un lugar y se le otorga volumen, también, se vuelve visible en lo otro mirado aquello que mira³. Y lo que mira en lo mirado aparece como el síntoma de un vacío, de una ausencia que asedia y constituye aquello que irremediablemente el sujeto es, porque marca el lugar de lo que ya no está.

¹ Del término griego *u-topos*. Tomamos este término en el sentido que le da Michel de Certeau que difiere de la concepción de Marc Augé, que lo considera un espacio de anonimato. Según de Certeau el no lugar es un relato o pasaje que le permite al sujeto trascender y hacer uso de lo dado, colocando una marca personal.

² Cf. Michel de Certeau, tomo I (1990).

³ Cf. "La ineluctable escisión del ver", en Georges Didi-Huberman (1997).

Así, lo mirado que nos mira se vuelve en estos dos cuentos, en los que se encripta la crisis social y política de los '60, huella de un sueño perdido, testimonio en ruinas de una utopía, aborto de una posibilidad de ser.

Con respecto a la memoria, en "Como un león", se puede señalar que la irrupción del recuerdo es el momento de la táctica, del arte de hacer, de la creación de un espacio propio en el lugar ajeno. Su aparición es inseparable de la posibilidad del cambio porque su fuerza se cifra en la posesión de una autoridad. Aquello que proviene de la memoria, como evocación y rescate de lo vivido, individual o colectiva, autoriza, vuelve posible, una transformación del orden establecido o el intento de que el cambio llegue a ser algo más que un sueño; instaura la potencialidad del uso de un saber no sabido que se enraiza en una tradición familiar o colectiva. Recordar lo que hicieron otros no es evocar con nostalgia, sino encontrar en ese recuerdo, sin plena conciencia de esta operación, las herramientas para no resignarse a la fatalidad de lo dado.

Por esto, la memoria construye relatos que permiten restablecer otro sentido, marginal, y, al mismo tiempo legitimar una identidad. No es solo conservación de una experiencia sino también selección de qué se recuerda y, en este sentido, un lugar de escritura desde el cual se puede imaginar una historia diferente. Es un punto de apoyo a partir del cual se vuelve posible la vinculación del pasado con el presente y la proyección de un futuro. Por ello, cuando la memoria no funciona de este modo, y aparece solamente como estéril añoranza de lo perdido, se vuelve relato impotente, apenas consolación, y pierde su capacidad reveladora, tal como se evidencia en "Una luz que se iba".

Finalmente, el viaje, concebido como recorrido subjetivo, puede leerse como práctica de reapropiación de los lugares ajenos y como construcción de un sentido propio. En su condición de práctica del espacio conduce a una forma específica de operaciones y a una experiencia antropológica y poética de la realidad dada. A través del recorrido subjetivo se perfila otro rostro posible para la ciudad planificada y panóptica o, en sus márgenes, se vislumbra la evidencia de un territorio oculto, trashumante y metafórico.

A partir de los viajes y sus trayectorias se pueden analizar las prácticas microbianas, singulares o colectivas que el sistema urbanístico planificado tiende a suprimir y que, sin embargo, sobreviven poniendo de manifiesto las contradicciones entre el modo general de la gestión y el modo individual de la reapropiación. Por esta razón, el acto de marchar es al sistema urbano lo que el de hablar es a la lengua: un uso, una marca personal. Al caminar el sujeto se apropia del sistema topográfico y libera espacios en los lugares públicos. El caminante transforma en otra cosa cada significado espacial. Selecciona, toma fragmentos del enunciado para actualizarlos en secreto, creando una ruptura en el discurso homogéneo de la ciudad. Se pone

en marcha. de este modo, una retórica plena de tropos y de giros, asimilables a las figuras de estilo, que instaura una manera de ser en el espacio y de usarlo⁴.

En "Como un león" de H. Conti, cuyo narrador es un chico de la villa de la Costanera Sur de los años '60 que inserta su historia propia y familiar en la trayectoria colectiva de los hombres de ese lugar, se evidencia que el gesto del caminar presupone siempre un juego con las organizaciones espaciales del sistema. Sus figuras substituyen los recorridos previstos con un relato reciclado hecho de elementos que tienen que ver con una historia fragmentaria, individual o grupal, que da un nuevo sentido a la ciudad. Por esto, cuando el verdadero viaje se plantea como imposible, tal como sucede en el relato de Piglia, "Una luz que se iba", la historia del sujeto se detiene y queda clausurada entre las murallas de un espacio que no se comprende, o no se puede marcar, ni ofrece salida alguna.

EL DISCURSO DE LA CIUDAD Y LAS PRÁCTICAS SUBJETIVAS

"Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los desplaza, los transforma, los pone siempre en otro lugar."

Ricardo Piglia

En los dos relatos seleccionados, "Como un león" y "Una luz que se iba", es posible observar de qué manera los sujetos intentan construir sus vínculos con Buenos Aires a partir de la creación de un espacio de reconocimiento que, para ser tal, debe funcionar como centro existencial.

Estas prácticas se traducen en una serie de operaciones que buscan abrir una brecha en el interior del cuerpo inhóspito y ajeno de la ciudad, donde prevalece la ley de "lo propio", que configura posiciones de poder, para encontrar la posibilidad de *habitarla*, o constituir, aún en sus márgenes, un *centro* a partir

⁴ De Certeau marca una diferencia clara entre lugar y espacio. "Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí implica la ley de lo 'propio': los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio": y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad [...] El espacio es un cruzamiento de modalidades. [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformando en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de univocidad y la estabilidad de un sitio 'propio'.

En suma, el *espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle definida geoméricamente por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes. p. 129. de Certeau (1990). Cap. IX.

del cual crear lazos e instituir un territorio retórico de pertenencia, es decir, el uso de un lenguaje común en el cual los hombres se puedan reconocer y construir su visión de la realidad.

A. MIRADAS

En "Como un león", la tensión centro/periferia es atravesada por un relato que da vuelta la ecuación impuesta por el orden establecido. Un lugar marginal, *la villa*, es presentado como el espacio central de un destino común asumido conscientemente por el narrador-personaje y de una identidad que él instaura a partir de la diferencia con el otro. El relato ubica de un lado a la pobre gente que "Todo lo que pide en la vida es un pedazo de pan, una botella de vino y que no se les cruce un botón en el camino"; los trabajadores anónimos inconscientes de la grandeza de su proeza cotidiana que "Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada" y del otro, a "los grandes tipos que duermen en su lecho de rosas". (p.161).

El binomio dominación/subalternidad se lee, entonces, desde este último lugar para discutir la validez de un discurso etnocéntrico que asigna al *villero* el lugar de la improductividad y que pretende negar su condición de sujeto histórico. La mirada que construye el enunciado narrativo crea, de este modo, un espacio ficcional que permite la emergencia de otra realidad recortada desde una posición de lectura populista que invierte los valores vigentes y exalta los de la cultura popular subrayando en ellos la capacidad de resistencia al orden impuesto.

Si un día se decidieran a quedarse en la villa así suenen todas las sirenas del mundo a un mismo tiempo no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar, acarrear, perforar, construir destruir, armar, desarmar, o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitas de maricas." (p.161)

Así, lo que el discurso circulante en torno a la vida en las villas propone como un *melodrama* naturalista sin remedio, ejecutado en las claves de la vagancia, la delincuencia y la marginalidad, en el literario aparece como una *épica* que pone el acento en la heroicidad cotidiana de sus hombres, que ya no son vistos desde una generalización que los discrimina y excluye sino como individuos ejemplares donde se encarnan los valores del pueblo. Por esta razón, se da cuenta minuciosa de los *modos de hacer* a partir de las cuales sobreviven, en una ciudad donde no hay más que un espacio marginal para ellos⁵, y se lee esa sobrevivencia como heroísmo y resistencia activa.

⁵ "El Pascualito lustra zapatos en Retiro, el Tulio vende diarios en una parada de Alem y el Negro junta trapos y botellas en las quemas y cuando llega el verano vende melones y sandías en la Costanera." (p. 161)

En la mirada del "villero", que se coloca en posición de observador gozoso y distanciado al mismo tiempo esa existencia marginal se convierte en una *fiesta* y por eso los rituales cotidianos que allí se ponen en marcha adquieren un sentido positivo y reivindicatorio, se vuelven la metáfora de una vida más verdadera: cambiante y plena⁶.

Lo marginal aparece, entonces, como una posición de privilegio en dos sentidos: es el lugar de la *vida verdadera*, concebida desde cierto pathos heroico-popular que es característico de Conti, pero también es la posibilidad de abrir un *espacio excéntrico*, "a un lado del camino", un territorio diferente y con una lógica propia donde sea posible la contemplación y el pensamiento distanciado sin las imposiciones de la manera de ver socialmente aceptada.

Esta excentricidad posibilita el desarrollo de un saber diferente sobre la realidad y de un sentido nuevo, desmintiendo los lugares comunes de la lengua que descalifican "esa roñosa vida" y niegan la posibilidad de un pensamiento propio y de una cultura a la villa⁷. El narrador postula que es como si en esta posición "estuviera a un lado del camino, no en el camino mismo, y desde allí viera mejor las cosas." (p. 165)

A partir de este saber, cuya importancia es subrayada por el uso redundante del verbo "pensar" en el discurso narrativo, la dicotomía villa/centro se resignifica: la villa es el lugar del sonido, de la vida despierta, del riesgo. Allí, es necesario actuar "como un león", no hay lugar para los muertos, es una tierra de "hombres que sudan, tiemblan, se ríen y maldicen", y que, siguiendo los dictados de un saber tradicional no sabido, "tiran para adelante, se mueven y no se preguntan". Del otro lado, el espacio central de la ciudad aparece como lejano y borroso. Allí el sonido de la sirena de la Ítalo, que llama al trabajo, se pierde; allí, se levantan "los malditos gallineros", allí viven los hombres de rostros tristes, que parecen enfermos, y "los grandes tipos duermen".

Esta mirada rescata, en las zonas marginales de Buenos Aires, la sinécdoque de una patria viva⁸, que cambia y se renueva constantemente "como un animal o un árbol o un río". Ella es el espacio del uso popular productivo, y en provecho propio, de los lugares sociales de descarte. Por esta razón el discurso

⁶ "Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo esa vida [...] me parece que contemplo una fiesta". (p. 157)

⁷ "Sin embargo, somos una familia de pensadores. Mi padre, con todo lo pelagatos que era, pensaba y decía cosas..." p. 155.

⁸ "Levanto la cabeza y respiro hondo el áspero aliento del río. Entonces todo eso se me mete en la sangre y me siento vivo de la cabeza a los pies, como un fuego prendido en la noche."

la construye como una región elegida⁹, como un verdadero espacio o centro existencial¹⁰ en el que la vida adquiere otro sentido.

Pero, a pesar de esta perspectiva excéntrica que redistribuye los sentidos y el espacio, las determinaciones históricas no pueden ni quieren ser borradas y esta mirada narrativa exhibe, también, la huella de lo perdido, el asedio de una falta, la presencia de una promesa que no ha sido cumplida, aunque se trate de convertir en el espacio de una resistencia y en el lugar del nacimiento de una identidad.

En fuerte contraste con el cuento anterior, "Una luz que se iba" de R. Piglia se escribe a partir del choque entre una mirada denegada, lo mirado aquí ya no mira solo marca la exclusión, y un sujeto que no encuentra el modo de constituir una identidad en medio de esa "indiferencia brutal", de la que hablara Engels, que lo circunda.

En este relato, la ciudad es construida como un lugar ocupado por "la multitud amorfa de los que pasan", solo que aquí no emerge, como en el Baudelaire leído por Benjamin, un flâneur que con su mirada da un alma a esa multitud. Es simplemente muralla ciega, obstáculo, espacio ocupado e intransitable. Aquí, el sistema urbano es delineado desde la masa de transeúntes que lo recorre y posee. Piglia se inserta, así, en una tradición literaria que recoge un tema que se había impuesto a los escritores más importantes del siglo XIX: Poe, Hoffmann, Baudelaire, y que constituye uno de los trayectos más interesantes del trabajo de Benjamin denominado "Sobre algunos temas en Baudelaire".

La mirada de Benjamin sobre la mirada de Baudelaire es la que retoma Piglia, en un juego fractal de sutiles variaciones, para narrar la experiencia de shock que sufre el migrante del interior al enfrentarse con Buenos Aires. Reescribe, así, un siglo después, y en la periferia, la experiencia urbana de los escritores del siglo XIX mencionados.

De este modo, lo que en el Baudelaire de Benjamin es una *figura secreta*, en "Una luz que se iba" se presenta como presencia avasalladora para la cual se vuelve inútil la metáfora elegante del esgrimista que asesta sus golpes con mano de artista para abrirse camino a través de ella. La fuerza ciega del cuerpo contundente y pesado del boxeador lo sustituye: "Porque apareció de golpe, allá adelante, inconfundible [...] Todos metidos en el medio, una pared, todos de acuerdo para no dejarme pasar y moverte es fácil para vos con ese cuerpo cuadrado y duro" (p.29).

⁹ "A esta hora las villas lucen mejor que en cualquier otra. No sé cuánto duraré aquí, pero de quedarme quieto no cambiaría esto por nada del mundo." p. 168.

¹⁰ "Uso este término en el sentido que le asigna Maurice Merleau Ponty: "el punto de referencia de todos los puntos de referencia" p. 295. *Fenomenología de la percepción*: Barcelona. Planeta - Agostini, 1984 [1945]

En la voz del narrador, un migrante del interior cuya voz se articula en clave oral, una de las estrategias privilegiadas en la literatura de los '60 y '70 para representar a las clases populares, se experimenta con el pasaje sin transición de la tercera a la segunda persona y se organiza un relato a partir del "encuentro" entre su propia impotencia, la irrupción de la figura del boxeador que se le opone en su evidencia y el discurso excluyente de la masa urbana que se introduce entre ambos para marcar la diferencia entre el afuera y el adentro.

La posibilidad de mirar queda encerrada, por esto, en una horizontal imposible de superar y no encuentra una posición estratégica que le permita la distancia crítica y la construcción de un espacio donde situarse, frente a una ciudad que se niega a mirar, esto es, a reconocer al otro. Al mismo tiempo, este encierro se ve confirmado por la doble condición de esta mirada: por un lado es la expresión de una exterioridad en la cual la multitud, habitual para el porteño, no deja de ser "notable" para el hombre del interior, y, por el otro, no puede despojarse de su inmersión alienante en el mecanismo inhumano de la ciudad donde todos parecen autómatas disciplinados.

Un sentimiento irremediable de exclusión cruza todo el relato. El narrador no puede alcanzar el reconocimiento del otro, que lo ignora, y queda atrapado en la desorientación y el ahogo que le producen el cuerpo cerrado y ciego de la multitud.

"[...] gente en todos lados. hombres, mujeres, que te atropellan, y te pasan por encima porque uno está en Buenos Aires [...] Vos caminás, caminás y todo está cubierto de gente extraña, lleno de hombres y mujeres que no conocés." (p.30)

Frente a la imposibilidad de generar una instancia de reconocimiento, surge, como única acción de resistencia posible, la fantasía compensatoria: un relato utópico en el cual se produce el pasaje de la inmersión alienante a la mirada distanciada y el lugar propio:

ahora quisiera subirme a un árbol, esconderme en la copa y mirarlos pasar, ver cómo son sin mí dentro de ellos ; acurrucado encima de un árbol lleno de hojas en la mitad de Lavalle. *ver toda la gente desde arriba ...* " (p. 37, subrayo yo)

Pero ante la inexistente probabilidad de volver real lo soñado, el discurso literario no puede evitar la irrupción de una historia que pulsa las cuerdas del melodrama del desengaño, la exclusión y el anonadamiento, característicos de la experiencia de la cultura popular urbana.

Piglia cuenta la historia del sujeto que deja su lugar de origen porque siente que en él "no hay salida" ("Este país empieza en la General Paz, por eso hay que irse, porque no hay modo de hacer nada.", p. 29) y se encuentra con una ciudad amurallada que le impide todo proceso de apropiación. Una ciudad que, además, lo humilla al asimilario de un modo brutal con el aluvión indiscrimi-

nado de los migrantes internos ("¿Qué hacés por acá cabeza?" me dijo..." p.37), sin respetar lo que él pretende su diferencia con los demás migrantes internos: "-Yo no soy del interior, nací en Bolívar, provincia de Buenos Aires, a 330 km" (p.32).

La estrategia discursiva elegida para organizar el relato refuerza esta sensación de anonadamiento a la que se ha hecho referencia. La voz del narrador construye su historia a través de un diálogo polémico con un narratario ficcional, el boxeador con el que comparte la pieza de la pensión. A partir del enfrentamiento con este personaje trata de constituir una identidad que desmienta la que él le da al cosificarlo con el rótulo que los porteños (marginales o no) usan para marcar el carácter ilegítimo de una procedencia y borrar diferencias subjetivas: "cabecita negra"¹¹.

Se pone en juego, entonces, una lucha de miradas, un juego de espejos en el que cada uno de los contendientes (el narrador y el boxeador de Pompeya) atribuye al otro el estigma del fracaso y la exclusión, no reconociéndose solidariamente, entonces, en el destino común de soledad, anonimato y marginalidad que los reúne¹².

Para el boxeador, el narrador, Diego Zavala, es una presencia indeseable y extranjera que se apropia de una parte de su reducido espacio existencial, la pieza de la pensión, en el cual teje el sueño utópico de una revancha que le permita superar su destino de derrotado, pero también, y sobre todo es una mirada descalificante que lo incluye en el destino común a todos "los negros", como Gatica, que no supieron retirarse a tiempo¹³.

¹¹ "*Así que sos del interior*", p. 32.

"Escuchá cabecita negra y la puta que te parió, por qué no te metés en tus cosas y me dejás tranquilo.", p. 34.

¹² NARRADOR

"-[...] te pensás que no sé que no le ganás a nadie. que te hacés el matón, sin tener adónde caerte muerto? Yo te vi cuando volviste con la cara hinchada y el labio morado y la ceja partida. Te vi agarrado de los barrotes, en la cama, con la cara empapada de sudor mirando el techo. [...] Por eso sé que no le ganás a nadie [...]. pp. 34-5.

BOXEADOR

"-...No me digas viejo... cabeza... [...] Todos ustedes nos tienen podridos. Vienen de la mugre, se meten en todos lados y arriba quiere opinar y joder. El único error de Perón fue traerlos a ustedes. Ahora somos nosotros los que tenemos que aguantarlos. Yo nací en Pompeya, no puedo estar solo en una pieza. ¿Te das cuenta lo que son ustedes?", p. 34

¹³ 'Cuando Gatica fue a Bolívar quiso llevarme a verlo. Al final no pude ir porque mi padre dijo que eran cosas de negros. Pero después lo vi a Gatica por la calle. Parecía un loco. [...] ¿No viste que quedan todos medios locos? [...] Yo no sé como no te das cuenta que tenés que largar si no querés acabar inútil o arruinado para siempre. Como esos que terminan pidiendo limosna o vendiendo porquerías, hecho un pelele', p. 33.

Para el narrador, el boxeador es la posibilidad del reconocimiento de una identidad diferente, de un nombre y una trayectoria propios, que lo separe del magma indefinido de los "cabecitas negras" y le reconozca un lugar.

Sin embargo, a pesar de que uno y otro se aniquilan a través de la mirada, de la misma manera en que lo hace la ciudad con su indiferencia y su sordera, hay un hecho que traza la divergencia entre ellos, y que es la única señal de pertenencia que construye la identidad de porteño: es un saber no sabido que permite abrirse paso entre la masa, moverse dentro de ella con naturalidad, diferenciarse (y aquí Piglia transforma en tópico literario la descripción de París que Hegel, en una carta, hace a su mujer¹⁴): "Son muchos y caminan aplastándote, por Lavalle, mientras que a él todos le tiene miedo y lo dejan pasar [...] por eso camina seguro y lo dejan pasar fuerte y tranquilo [...]" (p.30)

B. MEMORIA

En "Como un león" el narrador (Lito) articula el recuerdo a través del cual abre un espacio propio en la historia (la del relato y, metafóricamente, la de las clases populares marginales), a partir de la evocación de dos figuras masculinas clave, muertas para él solo físicamente, que se insertan en una tradición propia de la villa, su hermano y su padre.

En este cuento de H. Conti, la narración de ciertos hechos fundamentales de la existencia del padre (un desocupado) y del hermano (un delincuente), como así también el significado emblemático de sus figuras, abren un espacio discursivo donde es posible acceder a la representación de una cosmovisión diferente y entender su ley y su sentido.

Estos fantasmas que pueblan y dan significado al discurso evocativo del narrador, no tienen la misma relevancia ni cumplen la misma función. La figura paradigmática del hermano de Lito asesinado por la policía domina el relato y es a partir de ella fundamentalmente que se dibuja el mapa territorial de la villa y sus fronteras con el afuera.

Pienso en mi hermano, por ejemplo. Hace un par de meses que lo mataron. El botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos. [...] Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león [...] (p. 156)

Esta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. (p.157)

¹⁴ Benjamin, cit., p. 99

A través del relato que recupera escenas claves de la vida de estos personajes-ícono, dos antivalores del discurso social, la delincuencia y la vagancia, son levantados respectivamente como estandartes de resistencia y de diferencia. En efecto, tanto una como otra práctica, se convierten, a partir de las historias de los que habitan la villa y comparten una tradición común, en los límites infranqueables de una región con códigos propios.

Sin embargo, aunque es desvalorizada desde la postura personal del narrador ("la maestra golpea con el puntero en el pizarrón y vuelvo a la jaula". p.165), la memoria de Lito establece un lugar de privilegio para la escuela, institución transmisora de los valores hegemónicos, porque en su discurso se marca un vínculo indisoluble entre ella y el pacto de hombres hecho con el hermano. En este recuerdo, es la depositaria del legado personal de quien, sabiendo que no podrá escapar a un destino marcado de antemano, tiene conciencia de la circularidad irremediable de una vida marginal.

La ruptura con los géneros, la tradición estética y la ideología del naturalismo se produce, por segunda vez, junto con la constitución narrativa del puente que traza la posible unión entre el centro y la periferia. Se señala, así, la posibilidad del quiebre de ese lugar marginal a través de la construcción de un pasaje utópico que se proyecte hacia el futuro:

Después que la maestra terminó de hablar (creí que no paraba nunca) mi hermano saludó como un señor y luego, siempre con los mismos ademanes discretos, me llevó a un lado entre los árboles. Allí me tomó por el cuello y me rompió los huesos con un dedo atravesado sobre los labios cada vez que yo iba a gritar. [...] Esperé que me soplara los mocos y entonces me hizo prometer que iba a terminar la escuela así tardase mil años. Yo lo miré brevemente a los ojos y le dije sí. No tenía más remedio, pero en cualquier forma lo dije de corazón.

Y eso es lo que cada mañana me trae hasta aquí. Cuando tengo ganas de pegar la vuelta, lo cual es un decir porque las tengo siempre, veo su rostro por delante y hasta escucho su voz.

- ¿Quedamos Lito ?" (p.163)

De la misma manera, y en el terreno de la utopía, la posibilidad del viaje como abandono definitivo del mundo amurallado de la villa, que si bien es un

¹⁵ "Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían mucho mejor si la gente las entendiera a su manera. Claro que mi madre se tuvo que romper el lomo pero yo creo que de cualquier modo esos tipos tienen un lugar en la vida y hay bastante que aprender de ellos por más que mi padre nunca se propusiera enseñarnos nada." (p. 157)

"La avenida está llena de camiones que esperan hace días para descargar en los silos. Las colas llegan hasta la villa y si no se meten adentro es porque no están seguros de salir enteros. El Beto tiró más de un año con un par de gomas Firestone 12.00-20, catorce telas de nylon, si bien se pasó cerca de un mes en la caldera de la Caprotti mientras los botones daban vuelta la villa de arriba abajo." pp. (161-2).

espacio existencial no pierde por ello, en relación a fuera, su carácter de isla (mundo aparte, lugar de exclusión y exilio), que se concreta como un relato del mañana, recupera y une el destino de aquellos que se fueron con el de los que, tarde o temprano, se van a ir.

En este sentido, la evocación de esas pequeñas historias que culminan en un *no lugar* proclamado como espacio posible de libertad, cierra una narración de denuncia (la de un pueblo excluido que intenta sobrevivir en la marginalidad y, al mismo tiempo, transformarla en un espacio de resistencia) y abre otra, épica, la del planteo de una posible salida en la búsqueda del salto que posibilite transformarlo en verdadero sujeto de la historia, en la historia de una Argentina que está comenzando a transitar, el camino de la violencia¹⁶.

Por su parte, la evocación de la vida en Bolívar da vuelta, en "Una luz que se iba", el lugar común de la lengua ("este país no termina en la General Paz") para convertirlo en el motor de un relato de fracasos que se presenta como paradigma de la historia de muchos migrantes internos¹⁷.

El desarraigo, la ilusión perdida, la exclusión, la imposibilidad del regreso atraviesan el espacio urbano de Buenos Aires, bajo la forma del recuerdo, transformándolo en un laberinto amurallado en el cual el sujeto se pierde y pierde la posibilidad de construir una historia.

Dos figuras se inscriben en esa memoria individual, la del hermano y la del padre. Sin embargo, la primera no es ya como en Conti un punto cardinal que orienta el trayecto vital a pesar de su marginalidad, por el contrario es la imagen de lo que no se quiere repetir: "No quiero terminar como mi hermano, entendés, estoy harto de pueblo." (p.29). La segunda, el padre, surge como una anticipación acotada al territorio retórico del pueblo natal, donde se conoce el nombre de todos y se maneja un código común, de la figura poderosa del tejedor que es capaz de abrir una brecha en la muralla de la multitud anónima por pura presencia¹⁸.

Esta evocación, hecha relato, selecciona ciertos tramos del pasado y los fusiona, sin solución de continuidad, con el presente. Se reconstruyen, así, en dos registros que, en su contraposición, generan un efecto de mutua intensificación semántica y despliegan la metáfora de un país cerrado y sin posibilidades.

¹⁶ "Cruzo las vías y después de vagar un rato [...] me siento sobre una pila de durmientes como lo hacía cuando estaba el viejo. Naturalmente, me acuerdo de él, y después de Tito o de cualquier otro, y, por supuesto, de mi hermano. De todos los que se fueron. Es como si estuvieran aquí, a esta hora. Algunos me miran, otros me dicen cosas. Yo les sonrío y a veces les respondo. Sé que tarde o temprano iré tras ellos. Tarde o temprano la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león."

¹⁷ "Lo que pasa es que en este pueblo no hay salida, estás agarrado, no hay forma de hacer nada. Este país empieza en la General Paz..." p. 9.

¹⁸ "Mientras a él todos le tienen miedo, un millón de personas que le tienen miedo y lo dejan pasar como a mi padre en Bolívar, por eso camina seguro y lo dejan pasar, fuerte y tranquilo, agarrado de la mano de papá, subiendo la escalera." p. 30.

El primero tiene que ver con la constitución de una utopía que toma la forma de un relato de identidad¹⁹ donde el nombre propio del narrador (Diego Zavala) se carga de sentidos heroicos y desafiantes, aunque el texto los desmienta en su ironía. En él, Buenos Aires es una mujer de brazos abiertos que lo promete todo, el lugar de la construcción de un futuro distinto, y la posibilidad de un regreso cargado de gloria²⁰.

El otro registro es una historia de humillados, en el marco de una ciudad que los aplasta y no los reconoce, donde se unifica el destino de los marginados con el común rótulo de "negro" o "cabecita negra". De esta manera, ambos relatos, el utópico y el melodramático, exploran en su cruce, de manera exacerbada, la metáfora de una marginalidad donde el sujeto se construye a partir de acciones negativas: no ser reconocido por el porteño, ir a ningún lado, no poder atravesar el silencio, desconocer los códigos del territorio retórico de la ciudad, quedarse, finalmente, solo en el andén mirando como el subte se va sin poder abordarlo, en la inútil espera del que perdió el tren de la historia para siempre.

C. VIAJES

Como se señaló, los recorridos espaciales de los sujetos *marcan* el territorio urbano estableciendo una retórica transformadora de este sistema de control y organización colectivos. En "Como un león" estos viajes presuponen la realización de una serie de *figuras* que permiten la mutación de lo marginal en central y al mismo tiempo la puesta en marcha de procedimientos de apropiación del espacio.

Trayectorias diferentes organizan el espacio cerrado de la villa. Una es la respuesta al llamado del afuera (la sirena de la Ítalo que "atraviesa la villa envuelta en las sombras", p. 155) y en la conciencia narrativa de Lito, deja de ser solamente el punto de partida del camino obligado que lleva al trabajo²¹, para

¹⁹ "Viajes: el joven convecino Diego Zavala ha emprendido en la mañana de ayer la ruta de su realización" p. 35.

²⁰ "...Buenos Aires me espera, espera a la gente como yo, joven, con ganas de jugarse." p. 29.

"Y yo mismo voy a ser de Buenos Aires, porteño, con una pieza cerca de Constitución, Lima 1235." p. 30.

"Tener amigos porteños, ir con ellos a Bolívar algún fin de semana y presentárselos a Nilda. Mi novia. Un amigo" p. 30.

²¹ "El viejo Tulio camina unos pasos más adelante con un paquete debajo del brazo. Trabaja en la dársena B con una grúa móvil de cinco toneladas. [...] Hay otros tipos que caminan en la misma dirección. Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada." p. 160

convertirse, en una operación metafórica que transforma el sentido de este recorrido, en una *cita personal* que vincula los fantasmas del pasado, con el presente y el futuro:

Es un sonido grave y quejumbroso y suena como la trompeta de un ángel sobre un montón de ruinas. Entonces abro los ojos en la oscuridad y me digo, cuando todavía dura el sonido, 'Levántate y camina como un león' (p.155)

La otra trayectoria impuesta²² que tiene como protagonista al narrador, y que lo lleva de la casa a la escuela, se resignifica en su calidad de *sinécdoque*, que privilegia desde la lectura subjetiva un elemento espacial para hacerlo cobrar un rol de totalidad y, así, sustituir por elisión el sentido otro y ajeno. En efecto, a través de esta operación retórica se pone en marcha un proceso por el cual el camino hacia un destino no elegido y rechazado se convierte en el cumplimiento del mandato vital del hermano asesinado, construido por el narrador como arquetipo de la hombra heroica.

Junto a estos recorridos no elegidos, que se hacen propios a través del uso que le imprime el sujeto, se recortan dos trayectorias que son el resultado de un camino constituido como *antología personal* de lugares o *mapa poético*. El primero se presenta como vagabundeo gozoso por los alrededores de la villa ("de este lado de la vía", límite diferenciador entre territorio propio y la ciudad con sus "malditos gallineros") que culmina en la selección de un punto estratégico, espacio epifánico de una suerte de aleph cotidiano, a partir del cual se recupera la magnificencia de la vida de todos los días, vuelta fraseado personal de fragmentos que instalan otra verosimilitud y significado en la carta urbana:

Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o de los potreros pelados o las calles resecas me parece que contemplo una fiesta. Los trenes zumban a un lado con toda esa gente borrosa en las ventanillas, los coches y los barcos corren y resoplan del otro, los aviones del aeroparque barrenan el cielo con sus motores a pleno, la vela de un barquito cabecea sobre el río, un chico remonta un barrilete, una bandada de pájaros planea en el filo del viento y en el medio del polvo un árbol se yergue solitario. Ahí está mi padre, en todo eso. pp. 157-8

El otro camino, rompe la trayectoria circular de los tres anteriores (el del trabajo, el de la escuela, el del vagabundeo por la villa) para instalar la posibilidad

²² "Después me pongo el maldito guardapolvo, meto otro pedazo de galleta en la maldita cartera y me largo para la maldita escuela" p. 159.

de un viaje en el que se recuperan y articulan la mirada y la memoria. Este viaje, concebido como salida definitiva del territorio cerrado de la villa, supone una historia imprevisible, la del *homo viator*, marcada por la valentía de un destino asumido. Es el sueño del asalto sin red al espacio central de la ciudad y el intento riesgoso de su apropiación como recuperación de la posibilidad de formular una utopía.

Si bien caminar, recorrer un lugar, explorarlo, es iniciar un proceso de apropiación que implica, en primer término, hacer familiar el código de la enunciación peatonal que le es propio, el sujeto, para superar la generalidad sin matices de lo público, debe, sin embargo, sobreimprimir marcas de pertenencia que muestran la retórica de la marcha, es decir, el uso particular del espacio, y, también, con la participación en un territorio común, constituido por "el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la convivencia y la intimidad cómplice de los hablantes"²³.

En el cuento de Piglia, el narrador tiene conciencia de las operaciones que posibilitan esa apropiación de la ciudad: "saber ir a cualquier lado sin preguntar"; caminar "para acostumbrarme a conocerla"; marchar "seguro como todos, mirando de frente"; "Entrar al café, decirle al mozo: lo de siempre y que te salude y todos te conozcan y te escuchen."; "Tener amigos porteños".

La imposibilidad de llevarlas a cabo delata su no pertenencia y convierten el recorrido por el territorio de Buenos Aires en una trayectoria sin sentido donde se diluye la posibilidad de ser parte de ("anduve de un lado a otro, sin saber adónde ir"). Por esto, lejos de participar en el territorio retórico común, su lenguaje no puede superar un monólogo signado por el uso de fórmulas impersonales: "Por favor puede alcanzarme el salero", "Para la segunda de la noche en el medio si es posible", "San Diego y fósforos".

Las recorridas del narrador no pueden superar ni el deambular laberíntico por el centro, ni la marginalidad de una trayectoria que lo lleva a transitar los barrios periféricos de Buenos Aires, que en su carácter chato y desierto lo devuelven al lugar de origen rechazado. Su marcha, que no lleva a ninguna parte, indica, entonces, la imposibilidad del viaje. De este modo, el sujeto descentrado de sí, perdido en la inhospitalidad de una ciudad que lo expulsa o lo vuelve nada, queda atrapado entre un pasado y un presente que no le permiten vislumbrar futuro alguno.

A pesar de las diferencias sustanciales que separan el relato de Conti y el de Piglia, una nota común permite establecer un punto de encuentro en la temática del viaje que ambos textos abordan. Este punto de encuentro puede leerse como la síntesis de la visión de la historia y del país que en estos cuentos está cifrada. La necesidad individual de migrar que se evidencia en el relato de los dos

²³ Marc Augé, *Los no lugares*, p. 111.

narradores (Lito y Diego Zavala) hace visible de un modo dramático la imposibilidad colectiva de construir un destino común que afecta a los argentinos a fines de los años '60 y anuncia el estallido de violencia que esa imposibilidad generará.

MODOS DE NARRAR

En los cuentos analizados dos narradores, hermanados en una común marginalidad, refieren su experiencia urbana. Uno, el de "Como un león", lo hace a partir de un centro existencial, la villa, que reconoce y elige como propio y desde el cual logra convertir una situación socialmente desventajosa en plataforma de despeque utópico²¹.

En el monólogo reflexivo que construye esta voz, pasado, presente y futuro son parte de una misma trayectoria que insinúa la posibilidad de un relato de formación (y no de una picaresca ni de un melodrama) con final abierto. El tono épico que la narración le imprime a la gesta de los hombres oscuros de la villa postula una historia posible donde lo marginal se construye como lugar de privilegio y posibilidad de redención futura. Se cruzan en esta elección, donde el centro pasa a ser periferia y la periferia centro, una postura política que cree en la posibilidad del protagonismo popular y en la necesaria excentricidad de todo cambio.

Así como el "amor fati" caracteriza el cuento de Conti, la impotencia que genera la humillación recorre el cuento de Piglia y marca todos sus lugares, los de la escritura y los del territorio urbano.

Al igual que en los tangos "llorones", el relato se construye como un diálogo cargado de reproches y se instala cerca del melodrama, sin llegar a sumergirse en él, por la presencia de la ironía. La voz narrativa explora casi los espacios posibles y los cruces discursivos de la oralidad para desmadejar dos historias que se articulan en su imposibilidad de constituirse ni en una épica ni en un relato de identidad debido a su carácter inconcluso, fragmentario.

En "Una luz que se iba", del mismo modo en que el narrador no puede apropiarse del territorio urbano y constituir un centro que le permita delimitar un territorio propio ni lograr que la mirada del otro lo confirme en la identidad buscada, el relato construye un mundo clausurado en el cual las coordenadas espacio temporales son la metáfora de un destino sin salida, si se concibe en términos de un desarrollo lineal y progresivo de la historia.

²¹ Usamos la expresión "utópico" en el sentido que le da De Certeau, espacio concebido como un no lugar, es decir como una apertura o pasaje hacia otra realidad diferente de la dada.

El pasado y la región de origen son el lugar del que se huye o que no se puede recuperar: el presente es sinónimo de fracaso y de marginalidad: el futuro solo existe como sueño irrealizable, frustrado por el presente. El sujeto, entonces, que no encuentra un lugar para instalar su mirada y afirmarse, se pierde aplastado por el peso insostenible de una indiferencia en la que ha quedado atrapado para siempre.

Ahora bien, es esta misma clausura del relato la que declara, por omisión, la necesidad de un quiebre o una cesura que rompa los límites de lo establecido y marque el camino revolucionario hacia un lugar que todavía no existe. Quizás este sea el sentido de la epifanía frustrante pero luminosa con que se cierra la historia.

... y se abrieron todas las puertas y era como escarbar un hormiguero, todo lleno de gente que entraba, porque no puedo más entendés hijo de puta, no puedo más [...] y se iba, sonriendo, cada vez más ligero y yo parado en el medio del andén vacío, doscientas caras rubias de nariz chata, sonreían, dos mil caras todas de perfil a través del vidrio, en medio de la luz, dos mil caras cruzando en ese subte cada vez más ligero, una luz, una luz que se iba." (p.38)

ALICIA MONTES

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- AUGÉ, MARC, 1996, *Los 'no lugares', Espacios del anonimato*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- BENJAMÍN, WALTER, 1986, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- _____, 1992, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- DE CERTEAU, MICHEL, 1990, *L'invention du quotidien*, I y II, Paris, Gallimard. Folio-Essais.
- _____, 1995, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- DELEUZE-GUATTARI, 1988, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE, 1997, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- FORD, ANIBAL, 1994, *Navegaciones*, Buenos Aires, Amotortu.
- LOTMAN, JURI, 1985, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN BARBERO, 1991, "Dinámicas urbanas de la cultura". En *Gaceta*, número 12, Bogotá.
- MERLEAU PONTY, MAURICE, 1984, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini.

LEER Y TRADUCIR: RESTOS Y ROBOS MELANCÓLICOS*

RESUMEN

Las complejas relaciones entre literatura y crítica, teoría y filosofía se entretajan en nuestra opinión a través del dispositivo de la traducción, a su vez rastreado como dispositivo original del lenguaje. Esta es la posición de la escritura en una larga serie de pensadores desde fines del siglo XIX hasta hoy, con ciertos puntos de partida en la dupla Platón-Sócrates. Así, la asimilación entre arte y teoría filosófica, entre artista y pensador es mucho más importante que sus divergencias. El arte y la literatura ofrecen en modo más veloz y económico aquello que el pensamiento teórico rastrea incesantemente. Entre esos discursos, la poesía ocupa un lugar de privilegio: zona donde la repetición *se positiviza* en cantidad formal constituida en fracaso luminoso, pues intenta lo imposible, como la traducción: robar al robo del olvido un cuerpo hecho fantasma desde el mismo momento de nuestro nacimiento.

Palabras Clave: Teoría crítica; Literatura; Poesía; Traducción; Repetición; Memoria; Cuerpo

ABSTRACT

The complex relationship between literature, criticism, theory and philosophy can be presented as a texture, where translation is the main mechanism, the same that originates language. This is the writing's position in a large list of thinkers

Con el apoyo del Programa Alban. Programa de becas de alto nivel de la Unión Europea para América Latina, nº de identificación E03E08468AR / Supported by the Alban Programme, European Union Programme of High Level Scholarships for Latin America. identification number E03E08468AR.

since the end of eighteenth century till now: all of them have some of their starting points from the dupla Plato-Socrates. Indeed, art and philosophy, artists and thinkers are really much closer than what it is generally assumed. Art and literature reach in a speedier and more economical way what theory seeks with hard effort. In the whole of the artistic discourses, poetry has a position of privilege: zone where the repetition moves on to *positive formal quantity* to illuminated failure, tenting the impossible as it does translation: to capture from the oblivion's capture a body that became ghost from the very moment of the birth.

Key Words: Critical Theory; Literature; Poetry; Translation; Repetition; Memory; Body.

1. EL CUERPO PERDIDO O LA MELANCOLÍA DE LA FORMA

En tiempos de diálogos cibernéticos, el cuerpo se vuelve invisible, solo nos llega una voz suspendida en el cyberespacio. Tiempo de paradojas que la reflexión propone como un nuevo desafío. Si Benjamin formuló en una frase reveladora el estado de la cuestión a principios del siglo:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía a caballo, de repente se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje en que nada había quedado igual, salvo las nubes, teniendo bajo los pies, en un campo de fuerzas corrientes y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano (Benjamin, 1939).

hacia fines del siglo, Judith Butler, en la continuación del trabajo de Freud y Foucault, situaba el pensamiento en una encrucijada similar: "Theorizing from the ruins of the Logos invites the following question: *What about the materiality of the body?*"¹ Desde las ruinas de la Razón o la Razón en ruinas, solo quedaba el cuerpo como objeto, como *locus*. Desde allí partirían las postfeministas para deconstruir los alcances del concepto *cuerpo*: sus límites y cortes "culturales"; y al mismo tiempo, sus posibilidades de experimentarse como continuum. Pero antes, Derrida (1967) había señalado la paradoja que se desplegaba de esa centralidad del cuerpo: siguiendo la voz de Artaud, afirma que el cuerpo nos ha sido robado desde el nacimiento. Así actúa el lenguaje capturador, dispositivo del territorio-cultura, cuando corta los nexos entre cuerpo y palabra "propia", que será siempre así extranjera, expropiada, del otro.

¹ Los resultados en cursiva son míos en todos los casos. La cita es de Butler 1993: 34

De allí quizás el residuo melancólico de cada intento. imposible. de restitución: enigma de la forma. de la poesía. de los modos de leer el enigma. De allí también la proximidad entre filosofía, teoría literaria y literatura.

CÓMO LEER EL ENIGMA DE LA REPETICIÓN

En la *Apología* de Sócrates², Platón acude al oráculo de Delfos, dice el comentador Louis Noussan-Letry (1996:34), como si nos propusiera un *enigma* para que lo interpretáramos: “¿Qué quiere decir el dios y cuál es el sentido de sus *palabras oscuras*?”, se pregunta Platón-Sócrates, con lo cual el filósofo se pone en el lugar del crítico o lector, que se interroga frente a la superficie de un texto que se presenta como hermético. Se nos plantea, según el comentador de la *Apología*, una “discordancia” entre *hecho* [es decir, forma] y el *orden del sentido*, presentes ambos aspectos en el mismo *enigma* del oráculo. A ello se une otra diferencia tripartita entre hecho-sentido/*saber* del sentido.

La conclusión a la que parece llegar el lector Nousson-Letry es que “el saber del orden del sentido es *no saber* o saber en el modo de la *interrogación*, no saber, en suma, sino *ser*” (ibid.). Con lo cual allí se abre otra paradoja³ en la duplicidad: si el oráculo es un hecho que se abre en sí como doble vía al *saber del sentido como interrogación*, tenemos el *saber del sentido* como *no-saber* o nuevo *ser* [o nuevo *hecho*], que se abre nuevamente al desvío o doble vía, coincidencia discordante entre hecho y saber del orden del sentido.⁴ Si el saber del oráculo se presenta, en una primera instancia, como finito (atado a la finitud de la condición humana y a la situación empírica de su producción), no lo es la aparición de otros saberes del orden del sentido en el modo de la interrogación; el planteo de la posibilidad de una lectura infinita frente a un hecho/forma que se resiste: “no es cuestión de saber sino de *preguntar*”.

De allí a la analogía: la crítica/lectura es ese *saber del sentido* como posibilidad infinita de interrogación frente al *hecho/forma* como *superficie enigmática*. La crítica a la vez se compone en nueva escritura a ser interrogada: la cuestión es *leer o traducir*, entonces. Como dice Derrida al respecto de la forma

² Cito la edición de Buenos Aires, Eudeba, 1966, 34.

³ En la relectura constante de Platón, la teoría contemporánea levanta la forma de la paradoja o la aporía como su figura retórica? emblemática.

⁴ En el mismo modo, Freud (1900: 517) nos plantea el enigma en el hecho o la forma del *sueño* enfrentado a un *saber del orden del sentido en el modo de la interrogación o no saber*; nos dice que el orden del sentido es inagotable en el sueño y nunca sabremos si se arriba a una interpretación “verdadera”: “Ya indicamos antes que jamás podemos estar seguros de haber agotado la interpretación de un sueño”. A esta comprobación se anudará la teoría de la *resistencia* (1900: 666).

de los diálogos de Platón: "Al juego del otro en el ser se ve obligado a designarlo como escritura en un discurso que se querría hablado en su esencia, en su verdad y que, sin embargo, se escribe". (1970:193). O como Adorno plantea la cuestión de la forma: "La forma y la crítica son convergentes. Forma es lo que hace que las obras de arte se presenten como críticas en sí mismas (1970:192).

Con la misma duplicidad paradójica del planteo platónico sobre el oráculo de Delfos, la forma es una mediación hacia el contenido del arte, como organización objetiva de cada uno de sus elementos, como síntesis no violenta de lo disperso, con sus divergencias y contradicciones: la forma, así pensada, es "realmente un despliegue de la verdad".

De regreso a la *Apología*, desde el comienzo surge otra zona de duplicidad: la ambigüedad o intersección entre la figura de *los poetas* y la del *pensador* mismo. Juego especular y de máscaras que continúa en la retórica de la filosofía y la teoría modernas:

Reconoci, pues bien pronto, una vez más, en el caso de los *poetas*, que no crean por sabiduría cuanto crean, sino por cierto *don natural* y *poseídos* de entusiasmo, como los *adivinos* y como los *inspirados* que *pronuncian los oráculos*: pues también éstos dicen muchas *cosas bellas*. pero de lo que dicen *nada saben*. (36)

Poetas y filósofos parecen ser, entonces, los que ponen en evidencia la palabra como de otro. Vuelve luego el texto sobre ese tópico cuando se hace referencia a la acusación que pesa sobre Sócrates en cuanto a actuar en privado con cada uno y no aparecer públicamente en la tribuna frente a la multitud. Allí explica Sócrates por la letra de Platón:

La causa de esto es aquello que vosotros me habéis oído mentar más de una vez y en diversas situaciones, que *yo experimento algo divino y demoníaco, como una voz* [...]. A mí esto me sucedió desde niño, *surge una voz y cada vez que lo hace me aparta de aquello que estoy a punto de emprender*. (54)

La figura del *apartado* para el que escribe surge una y otra vez, confundiendo los lugares del poeta y del filósofo o pensador. El espacio de lo *privado* es su esfera y su trabajo de desterritorio con respecto a la "multitud", y lo designan también como exiliado o desterrado, paria o loco, *outsider* con respecto a la doxa u opinión común. En el Zarathustra de Nietzsche, en el apartado-Trakl de Heidegger, el visionario Rimbaud, el Kafka de los *Diarios*, el psicótico Artaud, las retiradas Sor Juana Inés de la Cruz o Emily Dickinson, el ideal de filósofo en Bergson, o la figura que señala el mismo Derrida para sí en *El monolingüismo del otro*. El mundo de lo cotidiano, público, de la "multitud" es el *rebaño* para Nietzsche como para Alfonsina Storni. La misma escisión que corta o divide las esferas del lenguaje común y del lenguaje artístico: "El lenguaje cotidiano es un poema olvidado, gastado por el uso", dirá Heidegger (1987). De modo que en este punto se cruzan

una vez más las esferas que se creían separadas desde que Platón echó a los poetas de la República. ¿O acaso en todos estos años no ha habido sino un malentendido de este acto a la luz del racionalismo? Pues así como el Sócrates amado por Platón se defiende de las acusaciones de trabajar lejos del público y se presenta a sí mismo como *apartado*, y a la escucha de voces que lo guían al igual que a poetas o adivinos del oráculo; Derrida, filósofo moderno, se presenta en 1996 también como *apartado* en un desierto o destierro, y se defiende de posibles acusaciones que seguramente formularán supuestos teóricos alemanes frente a la forma de sus escritos de insistente contradicción performativa, con enunciados del tipo: “No tengo más que una lengua, no es la mía”; a partir de allí se yergue la amenaza prevista de que si “sigue así”, seguramente habrán de recluirlo en un departamento de “retórica o literatura” (1996:17). Esa duplicidad poeta-pensador se abate con toda furia sobre los teóricos de la modernidad, en la medida en que el lenguaje comienza a vislumbrarse como el terreno y el material que define la relación *mundo-sí mismo*. Los efectos de metalenguaje en toda lengua, nos dice Derrida, introducen en ella, la *traducción*: “Dejan temblar en el horizonte, visible y milagroso, espectral pero infinitamente deseable, el espejismo de *otra lengua*” (1996: 37). Comienza la búsqueda de un “tono”, un “ritmo”, una “*cierta ‘cantidad formal’*” que “fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original”.⁵ El enigma-oráculo/hecho-forma es, entonces, una traducción, el nuevo nombre de lo imposible. Constancia de la paradoja que acecha a la teoría desde la famosa temprana fórmula de Heidegger sobre la muerte en *Ser y tiempo*,⁶ y que luego él mismo continúa en sus reflexiones posteriores acerca del lenguaje: cómo pensar fuera de la metafísica occidental con un lenguaje nacido en ella.

Si vamos nuevamente a la *Teoría estética* de Adorno, encontramos una situación similar en su descripción de la *forma* en el arte moderno. En el caos que implica la pérdida de totalidad y la fragmentación en el arte moderno, siempre es posible advertir “la inevitable determinación de lo desigual por un resto de igualdad” (1970:189). Si para Derrida la “cantidad formal” está siempre destinada al fracaso en el intento de reapropiación de una lengua inevitablemente voz del otro pero que en ese intento pone el sello de su “singularidad”; para Adorno, el

⁵ Este fracaso parece similar al que Freud describe en la “traducción” de contenido manifiesto a contenido latente en el sueño que intenta el analista: se trata, dice Freud, de la relación entre dos “idiomas distintos”, es decir, “original” y “traducción” (1900:314).

⁶ Leyendo a Giorgio Agamben, pienso que se podría rastrear el origen de esta paradoja en el pensamiento de Montaigne, quien formula “el fin último de la experiencia como un aproximarse a la muerte, esto es, como el alcance de la madurez en el hombre a través de un anticipación de la muerte en cuanto límite extremo de la experiencia. Pero este límite permanece. Según Montaigne, como un in-experimentable, al que solo es posible acercarse (‘si nous ne pouvons le joindre, nous le pouvons approcher’)” (1978:12, la traducción es mía).

“resto de igualdad” es ese espejismo en el que la obra labra su “particularidad” pero que al mismo tiempo constituye su status *melancólico*:

La forma pretende hacer que la particularidad a través del todo tenga su palabra. Esto constituye la *melancolía de la forma* en los artistas en que ella domina. Su papel es poner límites en lo formado; si no perdería el concepto la diferencia específica en ello. (1970:192)

Si el artista, nos dice Adorno, recibe lo formado, con él realiza el “trabajo artístico de la *conformación*”. Es decir: elige, separa, renuncia, pues “no hay forma sin rechazo”. Estamos una vez más ante un pensamiento signado por la duplicidad paradójica y la aporía. Se trata de una lucha con el lenguaje y su esencia, *la traducción*: cantidades formales que fracasan y restos melancólicos son modos de nombrar una empresa imposible pero que a la vez es la única que vale la pena intentar. Si Derrida lo señala bajo las formas de la pasión, Adorno vislumbra algún orden de iluminación en la melancolía. Si el arte hace “cortes en lo viviente para transmutarlo en lenguaje y así lo mutila”, sin embargo, su “*capacidad artística*” hace que tanto en las artes figurativas como en la literatura se vayan “haciendo visibles cada vez *nuevos extractos del mundo exterior*” (1970: 193-4). Complejo camino del arte que debe lograr un plus de visibilidad con un resto melancólico que a su vez obtiene cierta permanencia frente a la renovación de quien lo lee: “cada vez”, dice el párrafo, “nuevos extractos”. Con lo cual volvemos también a nuestro planteo inicial: el enigma resiste a la lectura y en esa resistencia reside su poder.

A MODO DE RECAPITULACIÓN

Voy a plantear aquí una serie de items, puntos de partida o fuga para esta reflexión:

1. Aquello que parece ser en la filosofía contemporánea desde Nietzsche, Heidegger y Freud una especie de límite difuso entre teoría/crítica/arte, no como una propuesta programática sino como un elemento que se infiltra en la práctica y los textos de los pensadores, y que se enuncia de algún modo como una intuición iluminadora hallada en algunas zonas del arte y que guía o sirve de base a la argumentación teórica⁷.

⁷ Unos pocos ejemplos: Nietzsche ve en el arte la forma más poderosa de la “voluntad de poder”; el hallazgo de la última parte de su obra; Heidegger lee el origen del lenguaje en la poesía (lecturas de Trakl y Hölderlin); Freud teoriza en los márgenes de su lectura de *La gradiva* de Jensen o afirma muchas de sus conclusiones en citas literarias, como el epigrafe de Virgilio que preside *La interpretación de los sueños* de 1900; lo mismo sirve para Melanie Klein, quien avanza en su argumentación sobre la cita de fragmentos de Shakespeare o Chaucer. Las duplas Lacan-Poe, Derrida-Mallarmé, Deleuze-Carrol y Foucault-Borges son bien conocidas por todos.

2. Habría de parte de la literatura o el arte una suerte de material inevitable al que vuelven los pensadores (o "instauradores de discursividad", como los llamó Foucault): citas privilegiadas, textos-faro a partir de los cuales desarrollan hipótesis centrales, que parecieran mostrar como evidente la postulación de que la literatura ha formalizado *antes in nuce* aquello que el pensador constituye en el centro de su argumentación, y que por ello se vuelve obligada una y otra vez la recursividad hacia ella. Poe roba la carta para Lacan para Derrida⁶.

Habría entonces en la literatura y el arte una forma privilegiada de señalar una forma-enigma que habla con la voz de la verdad: un rasgo que nos advierte que la literatura tiene el don de acceder de una manera veloz y violenta a revelaciones de algún tipo de «verdad», con todos los relativismos que se quieran para pensar este concepto. Una especie de intuición que dice que la filosofía o el pensamiento llega a cierto lugar después de que ese lugar ha sido visitado por la literatura/el arte. Es también una cuestión de velocidad.

Y a! mismo tiempo y por ello mismo, el arte/la literatura parecen constituir una especie de misterio, o punto ciego, con un grado de resistencia frente a la operación de pasaje del lenguaje artístico al argumentativo, que trae como contrapartida la reducción que significa el lenguaje "racional", "argumentativo", del "pensamiento". Existen abundantes ejemplos de esta afirmación en la obra de Nietzsche, Bergson, Heidegger.

Derrida y su batalla contra el "concepto". Kristeva y la oposición simbólico-semiótico. Deleuze afirma, por ejemplo, que la repetición (procedimiento indiscutido de aquella "cantidad formal" o "resto de igualdad melancólico" del que hablábamos más arriba), pone en cuestión la ley "en provecho de una realidad más profunda y más *artística*" (1969:53).

Derrida, en *¿Qué es poesía?* enfrenta una vez más la reducción del concepto con la amplitud, el espaciamento que significa el arte/la literatura, imposible de despegar-se de la letra que se repite en una música que "espera ser aprendida de memoria", y al mismo tiempo es puesta en abismo del sentido. Es el desfiladero que conduce a la pasión en el lenguaje. Allí, la cantidad formal que resiste, un enigma puro de repetición, nos marcará, según Deleuze, "los límites reales" del concepto y levantará en la superposición de máscaras, "la omnipresencia de Dionisos". Poder demoníaco o divino, la repetición resulta motor de resistencia y de eterno retorno, como bien lee Derrida en los protocolos de la retórica de Freud y Foucault (1996b). Deleuze llega también por esta vía a la enunciación paradójica y a la inversión. Estamos obligados a repetir desde siempre: "No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito"

⁶ Pensar en el término "iluminación", que viaja de Rimbaud a Benjamin, o "constelación", que navega a principios de siglo entre Freud, Rilke y Benjamin.

(1969:85); y por ello, nos vemos obligados también a reconocer en la repetición “un principio original, *positivo*; pero también un poder autónomo de disfraz, en suma, un sentido inmanente en el que el terror se mezcla estrechamente con el movimiento de la selección y la libertad.” (1969:88). Y Deleuze termina su artículo teórico leyendo en Raymond Roussel y Charles Péguy, “los grandes repetidores de la literatura”, la forma en que esta “verdad” se muestra.

Resistencia y enigma se unen, entonces, en el lenguaje de la literatura: una “extraordinariedad” en la palabra (la frase es ahora del poeta Francis Ponge) que se toca con la “*ostranenie*” de Sklovsky y con el “lenguaje extranjero” al que según Rilke el poeta necesita llegar cuando escribe. Lo extraordinario, lo extraño, lo extranjero parece ser aquello que nos aparta de lo cotidiano automatizado para hacernos ver más allá. Estamos, entonces, ante la conocida y bastardeada figura del “vidente” de Rimbaud, que Bergson formulara de la siguiente manera: “Existen, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver aquello que no percibimos naturalmente. Estos son los artistas” (1941).

Desde Bergson a los teóricos posestructuralistas por vía del formalismo, ha desaparecido el sujeto y el punto de foco se ha desplazado a la forma artística, pero el efecto es el mismo: la ampliación de las condiciones de visibilidad, en la fórmula de Silvia Delfino. Ya no se trata de hombres ni de intenciones subjetivas sino de cantidades formales sucediéndose. La obra es un aparato (Valéry) o un artefacto (Adorno) o una máquina (Deleuze, Derrida). Sin embargo, así como el sujeto velaba agazapado y no dicho en la percepción del arte, que Sklovsky consideraba pieza fundamental de la “*ostranenie*”, la figura del artista o del filósofo resurge en las condiciones del apartamiento⁹ que señalábamos más arriba como recurrentes desde Platón-Sócrates hasta Derrida.

3. El apartado, entonces, el solitario, el retraído, el que está en los márgenes y escribe en los márgenes, el que distancia de sus ojos la trama de lo que se *debe ver o leer*, es el que ve y hace visible lo que los otros (sumidos en lo cotidiano y el mundo de la racionalización, o en el del lenguaje estéril de la metafísica occidental) no pueden ver porque el poder y los discursos del poder han velado: tanto en el Sócrates de Platón, como en el Zaratrusta de Nietzsche, como en el Trakl de Heidegger, como en el programa de Rimbaud, como en el Baudelaire de Benjamin, como en el artista-atleta del último Deleuze-Guattari, como en el intelectual de Foucault, como en el tratamiento que Derrida se da a sí y a su escritura. Una larga lista de pensadores, de teóricos y de escritores que se muestran como apartados de la experiencia y la práctica del lenguaje «común»,

⁹ Veamos cómo reaparece el “sujeto” con todas las letras en este pasaje definidor de Deleuze-Guattari: “El artista siempre añade variedades al mundo”. (1991:177).

con vistas al mundo de sociedad o del trabajo (en sus diferentes formulaciones),¹⁰ para llegar a otra experiencia que se define por oposición a la anterior como un derroche, gasto inútil o exceso: un acto realizado en "privado" y que se relaciona en ese plus de exceso con alguna forma de la verdad, con una experiencia "originaria", que realiza algún modo de develamiento que la vida cotidiana oculta o dilata (el famoso "salto" en Kierkegaard y el primer Heidegger). Una experiencia de constitución, que para los filósofos posmetafísicos, irá inevitablemente unida a su contrapartida: una experiencia de muerte. Por eso, "la fiesta enlutada" de Derrida se convierte en la figura que sirve para volver a pensar alguna forma de sujeto, esta vez de manera explícita. Como revela Derrida en la discusión de "¿Qué es poesía?", solo es posible pensar el sujeto en la deconstrucción en tanto experiencia de la muerte del otro: el *duelo* es lo único que me constituye como sujeto. Formulación que se hallaba *in nuce* en Bataille: lo que me constituye como sujeto es el abismo que me separa del otro, en tanto es el otro el que muere y no yo.¹¹

Esta experiencia, del mismo modo, hará decir a Deleuze-Guattari: "El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos» (1991:203). Según estos autores en la vida común, diaria, no hacemos sino tratar de protegernos del *caos*, del *infinito* por medio de la *doxa* u opinión (o pensamiento molar), que nos preservan como un "paraguas". Las religiones serían el firmamento o *urdoxa* de donde derivarían nuestras opiniones, digamos, viables. Filosofía, ciencia y arte son las tres formaciones que rasgan ese paraguas y trazan planos sobre el caos-infinito; pero en este rasgamiento volvemos a encontrarnos con la figura de la duplicidad: la tensión es luchar contra el caos pero en atracción irresistible hacia el caos, y al mismo tiempo luchar contra la opinión -protección del caos. Nuevamente una instancia aporética o paradójica: en este caso, la teoría parte de una cita de D.H. Lawrence. Y aunque Deleuze-Guattari parecen querer dejar en claro la especificidad de cada una de esas tres disciplinas, y el hecho de que cada una debe funcionar sobre el recorte de las otras dos, esto parece más bien una petición de principios que una descripción.

¹⁰ El «pensamiento calculador», lenguaje de la lógica o de la razón en Heidegger; «el rebaño» en Nietzsche; «el mundo del trabajo» en Bataille; la esfera de la convención, del lugar común, de la *doxa* de la que el poeta debe aislarse para escribir en un «lenguaje extranjero», según afirma Rilke en su epistolario (1920); mundo de la racionalización de medios y fines para Adorno; el lenguaje de la conversación, de la convención, de la acción social (plano de la percepción automatizada) en Bergson; *doxa* u opinión común para Barthes; *doxa* o pensamiento molar, para Deleuze-Guattari.

¹¹ "Intentamos comunicar, pero ninguna comunicación entre nosotros podrá suprimir una diferencia primera. Si ustedes mueren, no soy yo el que muere. Somos ustedes y yo seres discontinuos" (1957).

Pero volvamos al punto de la *experiencia originaria u original*: una fórmula compleja que, aunque proscripta de la retórica del pensamiento moderno a partir de Nietzsche en adelante, sin embargo, retorna, vuelve a aparecer una y otra vez (nueva forma del retorno *demoniaco*). Vemos cómo Derrida en «Firma, acontecimiento, contexto» invierte la operación filosófica de Condillac, desde una presencia «originaria» a una ausencia de «tipo original» (155), «un cierto absoluto de la ausencia» (156). Por otro lado, la iterabilidad que estructura la marca de la escritura cualquiera sea, liga la *repetición* con la *alteridad* (156), la *escritura* con la *muerte* (1971:155-7).¹²

La definición de estructura de la marca como iterabilidad coincide en Derrida, entonces, con el movimiento que Deleuze lee en Nietzsche y Kierkegaard, quienes trataron a la repetición como potencia y como categoría fundamental de la filosofía del futuro. Se trata, pues, de *positivizar la repetición*. En ese movimiento, tanto Deleuze como Foucault se proponen en contra de la concepción freudiana de la repetición como negación o síntoma de «una represión originaria». Sin embargo, la iterabilidad de la marca aparece también hollada por la ausencia desde el origen. Así, como en juego de envíos fantasmáticos, Derrida parece contestar a la pregunta que se hace Deleuze: “¿Cómo inspira la muerte al lenguaje, al estar siempre presente cuando la repetición se afirma?” (1969-95).

El punto de fuga para Deleuze recae en la definición de repetición como acontecimiento salvador que liga muerte y libertad en algunos tipos de lenguaje, como el arte, por ejemplo. Allí, la repetición se distingue de la Ley natural y de la Ley moral que no son verdadera repetición, pues en tanto movimiento de la libertad, la repetición es transgresión.

Derrida, por otro lado, instala la noción de repetición como alteridad, y la relación entre marca y muerte para toda escritura. La noción de libertad se despersonaliza en la noción de escritura como “*máquina productora*”, «dándose a leer y a reescribir» (1971:357). Fin de la responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad, imposibilidad de determinar un contexto: la escritura estaría inscrita por su constitución en un punto de fuga o «fuerza de ruptura» permanente: el “*espaciamento*”, que otorga a la marca -como a la palabra poética en Tiniánov- independencia de su contexto de producción, capacidad de “*injerto*” en nuevos contextos. La *repetición* es, entonces, la identidad paradójica de la marca, identidad en la división o disociación. La paradoja continúa hasta el extremo en la definición de la *marca* como “*permanencia no presente de una marca diferencial separada de su pretendida ‘producción’ de origen*” (1971: 359). Y Derrida va más allá extendiendo la noción a la *experiencia* en general “si

¹² La firma en *Signéponge* será también una inscripción funeraria.

aceptamos que no hay experiencia de presencia pura". Podemos concluir, entonces, que la repetición deleuziana se constituye paradójicamente en la singularidad del acontecimiento (vs. la Ley como plano de la generalidad) así como la marca derrideana se constituye paradójicamente en la repetición o posibilidad de ser citada, o la noción de firma como singularidad reproducible.

Bien, al instalar en el origen la división, la partición, Derrida parece dejar fuera de su marco teórico el tiempo previo a la partición: ese que, en el primer Foucault (1954), aparece como posibilidad paradójica en el Sueño como experiencia imaginaria y condición de posibilidad del lenguaje poético. En el sueño como en el poema, todo dice yo en intimidad indiscernible entre yo y cosa. El sueño nos sitúa en la experiencia «originaria» de la existencia constituyéndose y es a la vez el tiempo de la máxima libertad, el tiempo en que la existencia se enfrenta con la propia muerte. La partición se instala en el pasaje del sueño a la imaginación y en la objetivación del lenguaje¹³.

Del mismo modo que la diferencia heideggeriana en el origen del lenguaje: el umbral, la desgarradura que se instala entre mundo y cosa, reteniendo el juego entre presencia y lejanía, entre ausencia y presencia. Escena originaria que el lenguaje poético repone en escena.

A esta escena borrada parece aludir el siguiente fragmento de *Signéponge*:

"Francis Ponge será mi cosa". Esto nos lleva a probar la ley de la cosa. No ya simplemente la *naturar rerum*... No ya la ley que regla el orden de las cosas, aquella que conocen la ciencia y la filosofía, sino la ley dictada. Yo hablo de una ley dictada en primera persona por la cosa, con un rigor inflexible, como un mandato sin piedad. Este mandato es también una demanda insaciable: ella ordena al que escribe, y que no escribe sino sobre esa/ese orden, en situación de heteronomía radical, considerando/mirando la cosa.¹⁴

La poesía es la palabra dictada y en la poesía como en sueño todo dice yo: ley dictada en primera persona, primera persona de la cosa dictada a la primera persona del que escribe. Dos órdenes sobre esa orden. Des-órdenes partidos. A eso llamaba Ponge «tomar el partido de las cosas en la escritura» (1947). Las cosas son el *enigma*, hacer hablar a las cosas mudas es partirse hacia las cosas (y a su vez las cosas se parten, se abisman). Según Derrida un duelo a muerte entre esos

¹³ Inflexión que, por otro lado, el mismo protocolo retórico de Freud había previsto en la figura del *ómphalos* del sueño.

¹⁴ La traducción es mía. He intentado señalar los juegos de palabras: «orden» en francés solo tiene género masculino y mantiene aquí al mismo tiempo las dos acepciones que le conocemos a la palabra en español en su doble género. Del mismo modo, el verbo *regarder* aquí alude a la doble posibilidad que entreteje mirada y pensamiento. Confróntese una posición similar en la relación cosa-lenguaje en Benjamin (1921).

dos órdenes: la cosa como el otro, a quien me *sujeto* después de haberle ofrecido «algo como mi firma». Ella ordena callando, ella ordena lo imposible. La ley de la cosa no está mediatizada por ninguna ley general: la ley de la cosa es la de la singularidad y la diferencia. Podríamos decir la ley del *heterónimo*, que se descompone etimológicamente en *éteros* (otro) - *nómos* (ley). El *Diccionario de la Real Academia* define: «Dícese del que está sometido a un poder extraño que le impide el libre desarrollo de su naturaleza». Y Ponge parece acordar: “No soy yo el que les habla es el árbol foliando en primavera el que les da su corazón”. Así, volvemos circularmente a uno de nuestros puntos de partida porque Ponge se detiene en la *extraordinariedad* de la palabra poética, en la forma: esta debe llegar “antes que la palabra o el pensamiento”, siempre “preconcebido, lugar común”.

Derrida, entonces, reescribe a Ponge. Si el planteo de la deconstrucción es re-escribir, re-marcar una nervadura, un pliegue, un ángulo que interrumpa la totalización, Derrida lo lleva hasta las últimas consecuencias. Frente a la cosa-Ponge abandonar el lugar del profesor, que trata de dominar la obra de Ponge para extraer una ley general; en cambio, “dejar respirar la cosa-Ponge sin mí”. El filósofo, como el poeta, juega con las palabras: entre la firma, como pequeña parte de un monumento al pie del cuerpo, y esponja, piedra pómez (*pierre ponce*), esponjosa (esponja: *éponge*): «las maneras de hacer de su firma un texto, de su texto una cosa y de la cosa una firma».

El estilo, o retórica, o estrategia se halla muy cerca de los del lenguaje poético, por lo tanto de lo intraducible, aquello que no puede ser reemplazado y resiste en su literalidad. Como citando a Deleuze: la repetición no pertenece a la economía del intercambio (de aquello que puede sustituir un término por otro) sino a la economía del robo y del regalo, de la donación. (*Donner le temps*). Y las estrategias son las mismas que Deleuze describe: ritmo dominante (la rima interna es continua), simultaneidad de órdenes de sentido (como en Joyce), el juego en la ironía y el humor partiendo la inmovilidad del concepto, su seriedad, atendiendo al detalle.

Pareciera así que resulta reductora la lectura que Habermas (uno de los posibles académicos alemanes previstos por el mismo Derrida) hace de esta estrategia: no se trata simplemente de “evitar la argumentación”, sino más bien, diremos, de abismarla para lograr el efecto económico, irremplazable e inmediato de la literatura. Si la argumentación pertenece a la ley de la razón, la ley del logos de la metafísica, se pretende de-lirar, salirse del surco: de-construir¹⁵. Esta práctica de escritura ya estaba en Nietzsche y en Heidegger, y luego en Lacan, todos teóricos también en el límite de lo intraducible. Por eso también el método de la de-construcción es imposible como método «aplicable», cae en el vacío: la de-construcción es la re-escritura de Derrida, es Derrida escribiendo en los márgenes

¹⁵ Así lo afirma en *Posiciones* (1971).

de la filosofía, es el intento melancólico de cierta cantidad formal como forma imposible de reapropiación de un territorio, de una lengua "original", de un cuerpo "propio". Y podríamos instalar aquí también las reivindicaciones del discurso feminista: un cuarto propio. Gadamer (1996) señalaba en el coloquio de Capri sobre el retorno de la religión, una falta, una ausencia: no había en el encuentro ninguna voz de mujer. Del cuerpo propio al cuarto propio: una vía de pliegues, paradojas e inversiones; juego de robos, raptos, expropiación y reapropiación fantasmáticos que la literatura y el pensamiento modernos han puesto en la encrucijada de la voz, hálito, soplo, respiración. Formas melancólicas del sí mismo.

2. ROBO AL ROBO DEL OLVIDO

De entre todos los discursos ofrecidos al lector-crítico-filósofo, el de la poesía se presenta como una de las superficies más enigmáticas, y por ello y paradójicamente, una de las formas más citadas en los escritos teóricos como señal, indicio, huella que marca el camino de esas pequeñas formas de la verdad posible. En este territorio, los apartados se encuentran: allí se lidia con el fantasma de un cuerpo perdido y allí se positiviza la repetición, procedimiento constructivo del poema, como bien señalara Tinianov (1923) a principios de siglo, fundando así una manera de leer y pensar la poesía. El poema repite, insiste, subraya y se abisma en el ritmo que organiza la repetición: por ella nos conduce, como en el letargo de la duermevela, a los modos de la iluminación *corpórea* que los teóricos persiguen.

Si el *locus* es el cuerpo y la poesía del siglo XX no hace sino poner en evidencia esa situación con una voz que sigue la forma del sueño,¹⁶ esta rastrea paradójicamente las huellas de un cuerpo doblemente perdido. Expropiado por la muerte, expropiado y disciplinado por la lengua en la cultura.

El sueño se reconoce además como la zona del individuo más cercana a la infancia, en palabras de Havelock Ellis: "Now our dreams are a means of conserving these successive personalities. When asleep we go back to the old ways of looking at things and of feeling *about them* (...)" (citado por Freud, 1900).

Capas o estratos arqueológicos que hablan en otra lengua de un cuerpo, afantasmado hace ya tiempo. El sueño abre como en *zoom* un trabajo de exploración sobre aquello que Freud llama *lo arcaico*, y que nos llega ya imposible, solo en restos, fragmentos. Freud coloca, desde *La interpretación de*

¹⁶ Hemos desarrollado este planteo en el capítulo "La voz del sueño, ese camino secreto" en el libro *Más allá de una lengua: poesía, subjetividad y género*, Buenos Aires, Biblos, de próxima aparición.

los sueños (1900) hasta *Más allá del principio del placer* (1920), la operación de traducción como el mecanismo que funciona de manera casi omnipresente en el modo en el que el cuerpo y yo se relacionan con el mundo, y el lenguaje actuando como intermediario o filtro. De este modo, el volumen de nuestra memoria es una traducción de esa historia que se desenvuelve más allá de los límites de nuestro cuerpo y que a través de él y de sus percepciones y sensaciones, queda como huella impresa en nosotros adherida a una forma de lenguaje. Pero, como bien dicen Paz y Benjamin y el mismo Freud, toda traducción es transformación del original. y en ese pasaje hay algo que se pierde y algo que se enciende. En ese pasaje hay algo que se pierde o se hurta de la experiencia, su rica plasticidad: el amplio espectro de sensación que se despliega en la experiencia se reduce cuando llega el límite del lenguaje y el sentido. El sueño es uno de los dispositivos con los que cuenta el cuerpo para volver a la mayor riqueza sensorial que la percepción le brinda: "cuando cesa el ensordecedor efecto de las impresiones diurnas", nos dice Schopenhauer (en Freud, 1900). Por eso el relato de un sueño se vuelve materia de infinitas lecturas posibles. Porque hay siempre otros sentidos que se fugan en cada lectura del sueño que intenta vanamente recuperar aquella experiencia sensorial perdida. El sueño, como la literatura, una y otra vez vuelve a parecernos resistente a la lectura. Infinita, se nos ofrece "la singular e impenetrable apariencia de los sueños". Dirá Freud unas páginas más adelante: "recordamos en él algo que durante la vida despierta *había sido robado* a nuestra facultad de recordar" (traducción de López Ballesteros); "en el sueño supimos y recordamos algo que *se sustraía* de nuestra capacidad de recuerdo en la vigilia" (traducción de Amorrortu).

Ambos traductores arman la serie que liga el sueño con el recuerdo de un recuerdo que *había sido robado/sustraído* de nuestra capacidad/facultad de recordar en la vigilia, nuestra disciplinada memoria de los ojos abiertos. La voz impersonal que utiliza Freud pone gran poder en esa fuerza innombrada que nos captura la memoria. Hay un robo y un Olvido que nos define en la vida despierta. Por eso "el caos luminoso del campo visual oscuro" es aquello que precede a ese otro olvido, que es el sueño, el despliegue descontrolado de la memoria, con sus "detalles nimios e inútiles", el despliegue del "*moi splanchnique*", como lo llama Tissié (en Freud, 1900).

Antonin Artaud llamó "jeroglífico" al lenguaje de los sueños que aparecía ante él como una meta a conquistar en el arte. Porque su experiencia más desgarradora, nos dice Derrida (1967), fue comprobar que la palabra caída de su cuerpo se hacía evidente como la palabra soplada, dictada por la lengua-cultura a mi cuerpo. "Hablar es oírse. Cuando me oigo, el otro habla". El lenguaje, entonces, concluye Derrida, parte y se parte en la estructura originaria del robo y la expropiación. Si la palabra cae fuera de mi cuerpo, y antes fue puesta en él, soy "El Idiota burlado Antonin Artaud", firma que aparece en las cartas a Génica Atanasiu. Entonces la firma, como nos recuerda Mallarmé, es la inscripción de una

desaparición y el Libro-Texto. una tumba (Derrida 1974).

Paradoja que conduce a aquella otra. que funda buena parte de la filosofía del siglo XX y a la que hacemos alusión en el apartado anterior: aquella que enunció Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927): “La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ser-ahí. Así se desembóza la *muerte* como la *posibilidad más peculiar, irreferente e irrefasable*. En cuanto tal es una *señalada* inminencia”. De allí que para Artaud también el cuerpo sea señal o marca de expropiación: un cuerpo desde el nacimiento robado, perdido: “como si el nacer apestase desde hace mucho tiempo a muerte” (Derrida 1967).

O como reescribe Arturo Carrera en forma más luminosa en *La partera canta*: “la muerte mana del bebé ciego al aparecer”.

Entonces el cuerpo estará partido desde el nacimiento, hendido por la ausencia, por la diferencia: cuerpo vivo y muerto, doble tiempo

Il fait tres froid
comme quand
c'est
Artaud
le mort
qui
souffle

(poema de Antonin Artaud que Alejandra Pizarnik tradujo en 1964 para *Sur*)

Si en el primer verso se aprietan las f-las rr-la t, estas caen en el continuum del segundo verso y luego en el soplo casi inexistente del tercero, para reaparecer en el umbral del nombre propio ARTAUD, firma lápida que levanta el grup RT que vuelve a dar en MORT que empuja el QUI hasta la desaparición, un resto de sujeto volatilizado en el soplo: SOUFFLE, ahora sí soplo que recoge el frío del comienzo del poema. El soplo helado de la muerte, su inscripción en el cuerpo vivo que había en el verso su respiración. Aun la expectativa sintáctica y léxica, la frase esperable (*c'est Artaud qui parle*) se encuentra minada por un injerto (*Artaud/le mort*), y una sustitución (*parle por souffle*), que no hacen sino afirmar la negación, la inminencia de una desaparición.

Esta “alienación originaria” que mana del poema cuerpo de Artaud como del bebé ciego de Carrera, perdura, lo sabemos, en la niña asesinada de Pizarnik: “La infancia implora desde mis noches de cripta” (1967).

Sin embargo, se trata de formas de la iluminación: formas de la verdad que nos hablan de un cuerpo apasionado por su propia división y que allí lee las inscripciones de la cultura y anuncia también el sueño de las formas por venir, del bebé ciego al aparecer. Iluminaciones o inscripciones fantasmáticas que los poetas se empeñan en reescribir al leer. Como si se llegara al lenguaje de los sueños, el imposible que Artaud persiguió con insistencia: negar el lenguaje-estructura de expropiación y generar ese otro jeroglífico que habla con la lengua muda e intraducible de los sueños.

Cuerpo-palabra robadas acercan esta operación de robo originaria al fenómeno de la *traducción*. Ambos, *traducción* y *robo*, se hallan tanto en la concepción de Derrida leyendo a Artaud, como en la de Deleuze pensando en repetición y diferencia, como en la de Freud con respecto al pasaje del sueño a la vigilia y viceversa. En esa traducción se hace evidente la pérdida del cuerpo en el cuerpo del lenguaje cuyo dominio es el sentido y el imperio del olvido omnipotente. La poesía es, entonces, por su específico modo de tallarse sobre la materialidad de la lengua, esa forma del lenguaje que intenta desandar el camino y recuperar la carnalidad perdida, en aras del sentido y de la inteligibilidad. Y al mismo tiempo y paradójicamente exhibe en ese intento la expropiación. El poema intenta restaurar lo perdido en ese pasaje del sueño al relato del sueño y mueve allí, porque ese lugar es el reducto del cuerpo, la resistencia de la memoria desplegada del *moi splanchnique*. Pero, entonces, nuevamente traduce hacia atrás, en la puesta en acción del lema derrideano "más de una lengua" (1996a), instalada siempre en la inminencia de otra lengua por venir. En ese plus, velocísimo, que roba lo robado por el olvido, el poema llega hasta el extremo del lenguaje y lo tensa, en la búsqueda de una corporeidad o "física" (en palabras de Mallarmé: Derrida 1974) que se ha perdido en ese pasaje que va hacia el sentido y el sentido común propio del lenguaje de la comunicación. El poema, como el traductor, se dispone a recomponer fragmentos en una forma que pueda asir la forma de la libre disposición de los sueños y su economía incontrolable, la memoria desplegada. Se trata de un pasaje de forma a forma, de cantidad formal a cantidad formal. Y como contrapartida, el sueño trabaja con fragmentos de los sucesos vividos que recompone y modifica, como la traducción modifica la lengua del original violentado, y al mismo tiempo violenta la lengua del traductor. La poesía roba al robo del olvido, y nos permite con el lucimiento y la precisión del detalle, con el ritmo y la cadencia sonora, llegar hasta esas huellas que parecían perdidas para siempre, fijar lo inasible. Esa es su tarea imposible.

La poesía comparte, así, el funcionamiento de la *paradoja*, que se erige - como ya dijimos- en la figura clave de la filosofía contemporánea postmetafísica. Si la poesía es la expresión más acabada de la condición del lenguaje (como señalaron Heidegger, Derrida, Paz), es al mismo tiempo el despliegue de su paradoja: nada es traducible y al mismo tiempo nada puede dejar de ser traducido. Y nueva paradoja, la poesía une a la movilidad de sentidos que dispara en el lenguaje, la fijeza de la colocación de los signos. De modo que une velocidad a intensidad de contemplación, multiplicidad infinita a la unidad. La poesía, entonces, sintetiza esa condición tan particular del lenguaje en sí: nunca una sola lengua, siempre en traducción y abierta a la inminencia de otras lenguas. Y a la vez única e intraducible. Dice Octavio Paz: "la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra (pero al mismo tiempo) las revela más plenamente".

De allí que leamos en la experiencia única de la poesía de Arthur Rimbaud, la interferencia constante de la lengua inglesa; en el italiano de Pasolini las

variantes dialectales quebrando la homogeneidad del toscano oficial: y en cada poema una nueva lengua quebrando la homogeneidad del canon. Heterogeneidad y diferencia en la repetición son. de esta manera, emblemas paradójicos de la poesía.

El poema, dijimos, vuelve a desandar el camino hacia adelante: roba lo que le ha sido robado por el olvido. El poema se hace en la punta de la lengua que articula ese límite móvil que va hasta lo más extenso del sí mismo (el sueño, la memoria desplegada) y vuelve hasta lo que comunica el cuerpo-de-sí y lo demás, lo otro. Una operación que se juega entre el exceso y la pérdida del robo. El poema roba para llegar a un exceso, una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe: a una pre=primera=lengua que es solo un fantasma y promete en su inminencia la *carnalidad* perdida en el olvido. De modo que el vector de la inminencia promete una lengua de regreso que es en realidad de llegada. Y pienso en el Gironde de *En la masmédula* que escucha en el “tambor indígena” de la rima el Tan-Tan yo que es inminencia y restitución de la lengua del desierto, de la pampa. Y pienso en Alfonsina Storni, desandando el camino del canon y revirtiéndolo con más lenguas: irónicas, autoparódicas, autotraduciéndose. En el extremo antedicho, además, la *propiedad* del lenguaje se instaura en tanto el poema ilumina una experiencia particular que señala zonas no visibles de la cultura hegemónica: otra forma, entonces, del robo del robo.

Así, “Ladrón” y “Loco” se llama el que habla en el poema de Pier Paolo Pasolini (1996). “Un loco sin madre”, sustraído de la economía de la reproducción. Más adelante, este Ladrón vuelto hacia el derroche del sueño se preguntará en “Las bellas banderas”: “¿Qué me dice el sueño matutino?” Y coloca así en el centro de la escena la actitud de atención, de escucha de esa voz que dicta y se cuela, sopla y escribe en el borde del cuerpo, sobre la página. Cuando el lenguaje extranjero de sí, alejado de su propiedad se encarna en el doblez de los párpados cerrados. Viene del mundo de la sensación y debe ser traducido con la mínima resta al mundo abstracto del sentido.

Se abre y se cierra, se sueña y se despierta: se escribe lo que se oye en el silencio de la imagen, en forma inaudible. Se lee desde el lenguaje, tirando de él para llegar a la superficie del límite, del plegado que comunica con la utopía de transcribir el sueño. Utopía porque estar despierto es estar en el lenguaje y pertenecer a su expropiación, a la “economía de la muerte” (Derrida 1967). Escribir el poema es una forma de regreso imposible a la propiedad del sueño. Apariencia o superficie, película o límite, los ojos o el cuerpo articulan mi relación con el mundo: “todo el mundo es mi cuerpo insepulto”, que en italiano dice “*tutto il mondo é il mio corpo insepulto*” con el golpe de las grandes revelaciones. Si el que duerme solo en la cama es un “cadáver desconocido”, el que escribe resiste a la muerte inscripta en el cuerpo del lenguaje negando la negación: *in*, soplo helado de la negación que al mismo tiempo retrasa el momento de la sepultura y

dice *todavía no*, y por ese mismo movimiento de negación resiste en lo que todavía vive. Mi cuerpo, entonces, se confunde con el mundo (corpo-mondo): mi cuerpo es el límite del mundo, o el mundo es posible porque aún puedo percibirlo, tender el pasaje hacia él en el contacto de cada una de las vías de mis sentidos a partir de la superficie porosa de mi cuerpo, de cada una de sus aberturas. Uno podría leer la ecuación: *corpo-mondo* = *corpo-non morto*, y pensar que el poema con sus repeticiones nos hace ver en *morto* el fin encadenado o encastrado de *corpo y mondo*: el momento en que la sepultura los vuelve indivisos en tierra o en polvo. Pero aún *tutto* es posible en su completud porque está presente la negación *in*, resistiendo afirmativamente con su nada, con su soplo de ausencia como una cuña futura.

Lacan nos ha dicho que "lo real es lo que volvemos a encontrar en el punto debido". Podríamos agregar: el cuerpo es el extremo de lo real, aquello que volvemos a encontrar, imperturbable, en su debido lugar, cuando abrimos los ojos después del intervalo del sueño.

De allí que la poesía oscile entre dos polos: la pura afirmación del cuerpo insistente, repetido y a la vez signo de expropiación, robo secular de la memoria; y la pura ausencia del silencio, presente en la intermitencia sonora, cuerpo fantasma absoluto que brilla como lo deseado por el poema.

Otro imposible, entonces, que Pasolini conocía bien: saltar el abismo abierto *fra corpo e storia*. En ese margen utópico, que hace coincidir además el furor de la Pasión con la praxis revolucionaria contra el Poder -que Pasolini también aprendió y sufrió compasivamente desde sí leyendo a Artaud-, se mueve violenta y agónicamente festiva la poesía de Pasolini. Mayúscula de la letra *P* de Poder, como la *A* de Artaud son formas de lápida, firmas de la muerte que reaparece repitiendo contradictorias líneas de fuerza, o las dos puntas de una flecha que atraviesa el cuerpo, también él utopía de totalidad restada por el lenguaje-muerte. La *fiesta afásica* (Pasolini 1996) se regresa progresivamente y a pesar de sí en *fiesta enlutada* (Derrida: 1988): cuerpo fisurado de ausencia, soplo de la paradoja que anuncia el fin negándolo. Dice Derrida (1996a): "*Ese Yo se habría formado en el sitio de una situación inhallable, que siempre remite a otra parte, a otra cosa, a otra lengua, al otro en general*".

Se trata, entonces, de un desalojo perpetuo en el que la economía poética del idioma se mantiene *intraducible* porque cada vez "una cantidad formal dada fracasa siempre en restituir el acontecimiento singular del original". Cada obra, sin embargo, nos propone una singularidad irreductible: quizás, entonces, se trate de los aspectos singulares y luminosos de ese fracaso lo que una cierta cantidad formal luce y ofrece en cada poema.

La traducción constituye la vía de pasaje entre la lengua del poema y los otros mundos que a ella abren sus lenguas: naturaleza, sueño, sensación, experiencia, memoria, otros textos. Una operación que se juega entre el exceso y la pérdida del robo. Una insistencia que va de lo microscópico a lo macroscópico,

de lo íntimo a lo público sin pudores, como la luz que de lleno ilumina al Ladrón de Pasolini al final del poema.

Si la traducción nos señala lo que una obra tiene de intraducible -como dijimos siguiendo a Walter Benjamín (1936)-, el poema es el traductor que se dispone a un viaje de regreso que comunica cuerpo, mundo, sueño: ida y vuelta. De fragmento a fragmento, de forma a forma, de cantidad formal a cantidad formal. El poema, entonces, vuelve a desandar el camino hacia adelante: prueba a ser cuerpo y roba lo que le ha sido robado por el olvido: intenta llegar a un estado de "conciencia sensitiva mucho más amplia y profunda de su *encarnación* que en la vida despierta" (Freud 1900): "si, durante el sueño, la conciencia se adormece, la existencia se despierta" (Foucault 1954, la traducción es mía). El poema roba para llegar a un exceso, a una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe, un desborde que resiste en la negación.

La poesía, entonces, como sucesión de traducciones fallidas: en esas fallas, como juego abismático, encuentra su exceso, su robo del robo. Si la poesía, en última instancia, intenta llegar a la percepción, al mundo sensitivo y restituir a la lengua una carnalidad robada, una lengua de preestreno que no existe, une a ese camino de regreso el pasaje por el sueño. Y el sueño le presta una forma de libertad imposible de traducir, y que el poema traduce mostrando en su forma esa imposibilidad de traducir "el polvillo luminoso del campo visual" que extiende el sueño; o la experiencia intensa del estar tendido, o suspendido, cortado de las instancias del tiempo cronológico, como en los estados picnolépticos de los que nos habla Paul Virilio. Una libertad imposible de traducir, como esa que le presta su estar fuera del mercado, al margen de la autopista, pero más veloz que ninguna otra forma en la vía de experimentar y hallar siempre una nueva lengua, como quería Rimbaud, darle siempre una nueva "forma al caos", en las palabras de Pasolini. Una forma siempre abierta, siempre horadada en camino hacia la inminencia de otras lenguas, en fuga tras la huella imposible de un cuerpo perdido.

Delfina Muschietti

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ADORNO, TH. (1970). *Teoría estética*. Barcelona. Hyspamérica. 1983.
- AGAMBEN, G. (1978). *Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino. Einaudi. 2001.
- BENJAMÍN, W. (1921). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona. Planeta-Agostini. 1986.

- _____ (1936). "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Edhasa, Barcelona 1971.
- _____ (1939). "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1970.
- BERGSON, H. (1941). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, la Pléiade, 1972.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies that matter*. NY, Routledge.
- CARRERA, A. (1982). *La partera canta*. Buenos Aires, Sudamericana.
- DELEUZE, G. (1969). *Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama, 1981.
- DELEUZE-GUATTARI (1991). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- DERRIDA, J. (1967). "La palabra soplada". en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____ (1970). "La farmacia de Platón", en *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997.
- _____ (1971). *Posiciones*. Trad. M. Arranz, Valencia, Pre-textos, 1977.
- _____ (1974). "Mallarmé" en *Tableau de la littérature française*, vol. III. Paris, Gallimard, 368-379.
- _____ (1971). "Firma, acontecimiento y contexto", en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____ (1975). *Signéponge*. Paris, Seuil, 1988.
- _____ (1988). "¿Qué es poesía?" en *Revista de Filosofía*, a. VII, n. 248. invierno 89/verano 90.
- _____ (1996a). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- _____ (1996b). *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- FOUCAULT, M. (1954). "Introduction" a *Le rêve et l'existence*. L. Binswanger. Paris, Desclée de Brouwer.
- FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños*, *Obras completas*, Tomo IV y V, Buenos Aires, Amorrortu, ed. 1997. La traducción de López Ballesteros fue publicada en *Obras Completas*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- _____ (1920) "Más allá del principio del placer", *Obras completas*, XVIII. Buenos Aires, Amorrortu, 1999.
- GADAMER. (1996). *La religión*. Coloquio de Capri, Paris, Seuil.
- GIRONDO, O. (1954). *En la médula*. *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- HEIDEGGER, M. (1927). *Ser y tiempo*.
- _____ (1959). *De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1987.
- LACAN, J. (1954-55). *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud*. Buenos Aires, Paidós.
- PASOLINI, P.P. *La mejor juventud*. Traducción, selección y prólogo Delfina Muschietti. Buenos Aires, La Marca, 1996.
- PAZ, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1990.
- PIZARNIK, A. *Extracción de piedra de la locura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PLATÓN, *Apología de Sócrates*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, 34.
- PONGE, F. (1936-1955). *Tentativa oral*. Córdoba, Alción Editora, 1995.
- RILKE, R.M. (1920). *Teoría poética*. Madrid, Júcar, 1970.
- TINIANOV, I. (1923). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

DESEO DE ESPACIO. LAS NOVELAS DEL DESIERTO DE JUAN JOSÉ SAER

RESUMEN

Juan José Saer escribió sobre el desierto algunas de sus novelas: *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes*. En su monotonía, en su uniformidad indistinta, la llanura es paradójicamente el espacio del acontecimiento, el plano abierto de lo posible, la materia infinitamente renovable de relatos que problematizan la percepción, la representación, la memoria y el deseo. Aventurarse por la llanura, cabalgándola o recordándola, implica seguir múltiples líneas de experimentación que se extienden menos en el espacio que en el tiempo —un tiempo que la morosidad narrativa no deja de evidenciar.

Palabras Clave: Juan José Saer; Imaginación espacial; Geografía; Percepción; Representación; Memoria

ABSTRACT

Juan Jose Saer has written some of his novels over the desert: *El entenado*, *La ocasión*, and *Las nubes*. Monotonous and level, the vast, endless pampas are paradoxically a fertile soil for events; an open plane to possibility; an infinitely renewed narrative matter where perception, representation, memory, and desire are problematized. By riding or remembering, to travel the paths across these flat lands implies to follow the numerous lines of experimentation extended rather in time than in space.

Key Words: Juan José Saer; Imagination; Perception; Representation; Memory

Nunca nadie se ha bañado dos veces en el mismo río de percepciones, recuerdos y experiencias rugosas que, como un fluido espeso, se desliza lentamente por la planicie lisa y uniforme de las novelas de Juan José Saer. Nunca, aunque ese lento y caudaloso río narrativo que nace en los cuentos de *En la zona* (1960) y que llega hasta los recientes relatos de *Lugar* (2000) parezca no cambiar de aspecto. Inmóvil en apariencia, compacta y sin arrugas, la escritura de Saer, fiel a su íntima necesidad, viene explorando el mismo espacio imaginario que cada una de sus novelas, con la precisión de un ritual, vuelve a fundar. Esa zona exterior, calcinada por el sol, aferrada con tenacidad a las orillas de un río, es tanto un lugar preciso en el espacio como una franja de tiempo intacta, virtual, incrustada en la memoria de sus narradores, que no hacen más que recorrerla, pisando una y otra vez las mismas huellas. Tierra de la memoria, como la llamaba Felisberto Hernández, o del acontecimiento, se trata siempre de variaciones en prosa sobre un mismo lugar, allí donde lo empírico, en su multiplicidad irreductible, "constituye los modelos decisivos de lo imaginario" (Saer 1997a: 105). Puede tratarse de los años entre los canibales que recuerda *El entenado*; la postura diabólica de Gina chupando un cigarro, que alimenta los celos de Bianco (protagonista de *La ocasión*); o las cien leguas por la pampa recorridas por el Dr. Real, a la cabeza de la caravana de locos de *Las nubes*.

En cualquiera de estos casos, narrar no es recoger en el pasado la unidad intacta de un origen simple, fijada a un lugar o a una escena presente alguna vez para el sujeto que recuerda, y que la escritura, como simple suplemento, es capaz de representar. Haber estado allí, en un espacio múltiple, como testigo, no asegura nada, porque ni el testimonio de la experiencia ni el recuerdo de un hecho "es prueba suficiente de su acaecer verdadero" (Saer 1997a: 39). Algo ha pasado a espaldas del testigo, aunque no se sepa exactamente qué, algo que quedó incrustado en el cuerpo como las flechas salidas de la nada que atraviesan la garganta del Capitán, de las que el entenado, supuesto testigo ocular del acontecimiento, no fue consciente hasta mucho tiempo después ("Todavía hoy me maravilla mi inconsciencia", reconoce mientras escribe). El presente en el que escriben los narradores de Saer se deshace hacia el pasado y hacia el futuro. Algo acaba de pasar, pero no se sabe bien qué; o algo está por ocurrir, pero no lo que se espera. El paso fugaz de una tropilla de caballos salvajes que, ante los ojos desbordados de Bianco, cruza la pampa de un horizonte a otro, apareciendo de la nada y volviendo a ella, relativiza el valor de su presencia. Impregnada de pasado y preñada de futuro, la tropilla "revela la naturaleza insidiosa de su aparición fugaz y problemática, de materia rugosa o de visión, y tan inasible ya para la experiencia que su pasaje definitivo a los manejos inverificables de la memoria, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad" (Saer 1988: 36). Bianco, un pensador abstracto que desdeña el peso muerto de la materia, que ha encontrado en el vacío uniforme y transparente de la pampa una imagen adecuada para el estricto encadenamiento de sus silogismos, pierde su sangre

fría tratando de adueñarse de esa "aglomeración de carne caliente, de músculos y nervios y de sentidos", que se propaga hasta volver inaudibles sus pensamientos. Imposible de dominar o de fijar en una representación, esa masa de materia múltiple, "unificada por todos sus miembros y al mismo tiempo dispersa en cada uno de ellos", desborda los alambrados que el lenguaje conceptual traza sobre lo real. La tropilla salvaje que no tiene propietario es menos una presencia que Bianco puede domesticar por medio de representaciones, que un acontecimiento inasible, que en su fugacidad lindante con lo invisible o con lo imposible, carece de significado. Ante las huellas de eso que acaba de pasar, la conciencia dadora de sentido se evapora. El sujeto ha dejado de ser un representante digno de confianza, porque su identidad, que remite necesariamente a formas de presencia y de representación, se ha salido de sus goznes, arrastrada por el acontecimiento. Sentido ahora es dirección: a la tropilla no se le pregunta qué significa ni qué representa. No remite ni a la unidad de una estructura ni a la de un sujeto, sino a un múltiple de la percepción que puede recorrerse en tantos sentidos como huellas quedaron en la arena¹.

También la tribu de *El entonado* es una multiplicidad donde se disuelven las categorías de sujeto y objeto que sostienen una concepción de la memoria basada en la representación. Bien mirado, para el entonado que narra, "todo es recuerdo" (Saer 1995: 191) incluso el presente inmediato. Pero escribir no es para él volver a hacer presente una franja de pasado vivido, tan incierta en aquel momento como sesenta años después, en el presente poroso de la escritura. Si al escribir, según el narrador, pareciera que el presente se agujereara y que fuera "ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular" (no hay que pasar por alto

¹ Benjamin, que fue capaz de seguir las huellas de Baudelaire entre la multitud y de reconocer las huellas de la multitud en Baudelaire, extrajo de Freud una suerte de *cogito*: allí donde pienso y recuerdo voluntariamente, no soy; allí donde soy, no he vivido conscientemente. Es decir, el olvido o la represión de improntas perdurables la "escena traumática" que el primer psicoanálisis trataba de revivir forma un sistema que no pasa por la conciencia. La memoria que Proust llama voluntaria (el "pienso" de la proposición) es incompatible con las huellas mnémicas, que se evaporan en la toma de conciencia. Las huellas mnémicas son virtuales: no existen, pero insisten según el diagrama de la pulsión. Freud llamó "instinto de muerte" a esa fuerza destructora que convive con la conciencia y que la arrastra hacia su límite exterior. La experiencia poética, el recuerdo y el sueño son modos de organizar a posteriori la recepción de los estímulos amenazante de un material que, de no ser neutralizado, nos destruiría. Lo decisivo de la lectura Benjamin es la historización de estos conceptos, inseparables de la modernidad y de una concepción material de la noción de ideología, entendida como producción histórica de formas de conciencia. Los *shocks* que Baudelaire paraba con su cuerpo, acribillado de estímulos, son los mismos que captó Kafka, las "potencias diabólicas del presente" que golpeaban a su puerta. La literatura de Saer acusa esos mismos golpes. Soldi anota en el manuscrito del Doctor Real: "Hoy las amenazas no vienen del desierto y los terrores no lo dispensan los elementos desencadenados, sino el gobierno" (Saer 1997b: 45). *Las nubes* queda anclada en el presente, que ingresa oblicuamente al texto, desde una nota al pie.

que en la repetición, la identidad de ese “ahora” quedó escindida), lo que viene a su encuentro es tan fantasmático y tumultuoso como la tropilla que había asaltado a Bianco: los cuerpos “compactos y desnudos” de los indios atraviesan de tanto en tanto, en todas direcciones, la playa “en la que la arena floja, en desorden a causa de las huellas desechas, deja ver, aquí y allá, detritus secos depositados por el río constante, puntas de palos negros quemados por el fuego y por la intemperie, y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia” (74). Ni antes, en el instante de la sensación; ni ahora, en el presente de la escritura, el sujeto puede dominar la escena y detenerla en una imagen fija². Porque cuando es el cuerpo el que recuerda, los recuerdos “se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine” (175). No son tanto imágenes lo que las palabras envuelven, como estremecimientos, “como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como ruidos inaudibles, como temblores”. Las tramas saereanas están tejidas alrededor de esos nudos o nódulos, puntos luminosos conectados entre sí por hilos narrativos tan leves como los de una telaraña. La textura poética de su escritura depende de estos puntos donde la línea narrativa, sucesiva por naturaleza, parece no avanzar porque resbala en la lengua, a la manera de alguno de los jinetes de sus historias que cruzan el desierto y que, a falta de puntos de referencia, dan la impresión de cabalgar siempre en el mismo lugar. No es casual que el recuerdo más nítido del narrador de *Las nubes*, que treinta años no lograron disipar, sea la imagen crepuscular de un jinete atascado en un mismo punto del espacio. Independiente de su voluntad, “esa imagen sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con más frecuencia, nítida, me visita” (Saer 1997b: 64). De estas imágenes significativamente vacantes que, a falta de coordenadas narrativas visibles, no terminan de afirmarse en la prosa, la escritura de Saer toma todo su espesor poético. Restos diurnos en la noche de la escritura, el jinete de *Las nubes*, la tropilla de *La ocasión* o la tribu de *El entendado* arrastran “consigo el universo entero, haciéndolo bailotear, por lo que dure el día, en el teatro de la vigilia” (Saer 1997b: 65). ¿De dónde vienen estos grumos de tiempo, puntos de la memoria quietos en el espacio pero móviles en el tiempo, animados de una duración interna distinta del tiempo cronológico, que modifican “el universo entero”? Se trata de imágenes que el cine descubrió gracias al primer plano de un rostro o al plano fijo de un paisaje. En ambos casos, se trata

² Redención de la duda, dice Arcadio Díaz-Quinones (1992), cuando descarta la posibilidad de leer en el relato de los hechos una “fusión de horizontes” entre el escritor y su tribu. Reconstruyendo una concepción de la memoria como productividad, y no como retención mimética, escribe más adelante: “Aunque hay una circularidad en el proceso, no se trata de traer cuidadosamente lo no-conocido al campo de lo ya-conocido, ni de reducir lo oscuro a la claridad de sentido único, sino de poner en marcha un trabajo de significación”.

de cuerpos o de objetos inmóviles en el espacio, pero que cambian en el tiempo. Cortes móviles en el tiempo antes que partes desmontables del espacio, dichas imágenes no son meras descripciones, sino zonas de paso, cristales de tiempo que expresan un cambio que no afecta a los cuerpos sino al todo del que los cuerpos forman parte³. En esas imágenes, el rostro se vuelve un paisaje (el capitán de *El entonado*, con la mirada fija en un horizonte vacío que “se instalaba en su interior”), y el paisaje, por su parte, se rostrifica. Las texturas poéticas de un escritor como Saer, el tono que particulariza su arte narrativo, depende justamente de este espesamiento temporal, producto de un trabajo intensivo sobre la lengua que, en última instancia, busca hacer durar la sensación, sostenerla o paladearla en el borde del sentido, antes de ser tragada por la nada, enterrada en la interioridad o sepultada por un código. Lo que dura en la memoria, lo que vive en ella paralelo a la serie de representaciones acumulada en la línea de pasado-presente-futuro, es inseparable de ese trabajo de hacer durar, que depende de conjugaciones forzadas donde el verbo se estira hasta prácticamente desarticularse: “haber venido viendo”, escribe el entonado (Saer 1995: 33) de cara a lo imposible, para expresar el cambio mismo mientras transcurre⁴.

Spinoza tenía un nombre para esos puntos críticos que no representan nada más que un paso o un umbral: los llamó afectos. Sentimientos como la soledad, la alegría, el amor, los celos, el horror, la angustia, son modos de pensamiento no representativo, que expanden o contraen la subjetividad (sin ir más lejos, el Doctor Real explica la pregnancia de la imagen del jinete en su memoria por “el estado de exaltación en que me encontraba”). Pero por más difusa que fuese, tiene que haber una idea de algo que alimente la esperanza o la tristeza. Hay una primacía entonces de la representación sobre el afecto, porque tiene que

³ Desertificación del rostro (*Jeanne D'Arc*, de Carl Dreyer), rostrificación del paisaje (*Lawrence of Arabia*, de David Lean): el cine ha descubierto por sus propios medios esta relación, reflexionando sobre su propio material esto es, el tiempo interno de la imagen. El rostro de Dreyer no es un significante de la interioridad del personaje, porque está vuelto para afuera como un guante; el desierto de Lean no es exterioridad pura, porque es inseparable de los ojos celestes de Lawrence. Para esas líneas horizontales, casi abstractas, bien vale la observación del Dr. Real acerca del horizonte, que “tantos consideran como el paradigma del exterior, y no es más que una ilusión cambiante de nuestros sentidos”. En *La ocasión*, Saer ya había explorado esta superposición de planos, cuando la cara de Gina se vuelve para Bianco un paisaje. “un territorio desconocido, inextricable, en el que busca, con ansiedad bien disimulada, signos, por ínfimos que sean, que le permiten orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita detrás de ese territorio” (Saer 1988: 115).

⁴ El problema remite a “El Aleph”, un punto del espacio que contiene al universo entero entendido menos como totalidad espacial que temporal, que el sujeto ingresa siguiendo una línea de afecciones. La frase que introduce la enumeración más famosa de Borges (“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”), presenta el mismo interrogante: cómo extraer del lenguaje, cuya naturaleza es sucesiva, un efecto de duración.

existir una idea del objeto que alimenta nuestra esperanza o nuestra angustia. Por un lado están las ideas, por otro lo que las ideas hacen sobre mí: las ideas que se suceden en el sujeto corren paralelas a una línea afectiva de variación constante, determinada entonces por las ideas que se tienen⁵. Como afecto, la tristeza o la alegría no son exactamente sentimientos que remitirían necesariamente a formas de la interioridad, sino bloques, mezclas materiales de sensaciones capaces de sostenerse por sí solas en la lengua, sin el auxilio del yo (el bloque no está dado al sujeto, más bien se denomina "sujeto" a aquello que está dado a ese bloque, a aquello que se constituye en sus inmediateces). Por eso cada escritor superpone al diccionario común de la lengua el universo singular de sus afectos, hecho de bloques de percepciones y afecciones, de cuerpos e intensidades, de materias y gradaciones. Donde el Doctor Real escribe "tristeza", por ejemplo, debe leerse: "El que no ha visto como yo un anochecer lluvioso de invierno, en una de las ciudades perdidas de la llanura, cuando las primeras luces vacilantes comienzan a encenderse, y todo lo visible se iguala enterrado bajo la doble capa de la noche y de la intemperie, quizá cree haberla experimentado alguna vez, pero no conoce de verdad la tristeza" (Saer 1997b: 45). Lo mismo ocurre con la palabra "exactitud": "Pocos conocen el sentido de la palabra exactitud -anota el Dr. Real- si no han visto alguna vez una bandada de pájaros revolotear sobre un campo en el cielo límpido del atardecer dibujando unánimes, veloces y precisos, las mismas figuras variadas" (182). Tristeza o exactitud son entonces mezclas, multiplicidades de una cohesión precaria que la escritura mantiene en su dispersión antes que reducirlas a la unidad de un significado o de una representación. Son bloques de pasado que remiten a un compuesto de percepciones (una luz, una temperatura determinada, un sonido) por el que sube y baja el recuerdo, siguiendo las pendientes de nuestra intensidad.

Desde que la memoria tiene forma de ficción, narrar es lanzarse a través de esas mezclas siguiendo líneas verbales de experimentación que declinan el espacio en puntos cualquiera de intensidad - puntos donde el espacio monótono se pone en movimiento. Si como recomendaba Nabokov en sus clases, para narrar

⁵ Desde el marco de su ventana que, además de recortar la noche de París, enmarca el manuscrito del Doctor Real. Pichón "va auscultando, más que los detalles exteriores de la noche, las sensaciones que esos detalles despiertan en él, y que lo retrotraen al pasado, a su infancia sobre todo, por momentos de un modo tan intenso y claro que el tiempo parece abolido, a punto de inducirlo a pensar que muchas sensaciones que él ha creído siempre propias de un lugar, eran en realidad propias del verano" (Saer 1998: 15). Puntos de afecto pulsados por el verano parisino, más que representaciones voluntarias o conscientes del sujeto, esas sensaciones que Pichón recoge son el material que permite el trabajo presignificante del escritor sobre la lengua. A diferencia del juicio estético kantiano - juicios subjetivos, universalizables sin concepto, el afecto remite a una singularidad irreductible que, sin embargo, no depende tanto del sujeto como del uso intensivo de la lengua tal como el escritor la encuentra dada por su época.

hay que trazar un mapa, a las tierras vacías de la memoria del entenado, del Dr. Real o de Bianco les corresponden mapas intensivos, hechos de variaciones y de grados más parecidos a los mapas meteorológicos que a los geográficos. El mapa de *Las nubes*, donde el tiempo y los locos deliran al unisono, está hecho de cambios bruscos en el clima y en la trayectoria, imposibles de fijar en el espacio. Para reconstruirlo, sería más útil el barómetro que la exactitud de la brújula o del cronómetro⁶. Después de todo, ¿de qué hay que trazar un mapa?, pregunta Michel Serres en su *Atlas* (1994: 17): “Respuesta evidente: de los seres, los cuerpos, las cosas... que no se pueden concebir de otra forma. ¿Por qué no dibujamos nunca, efectivamente, las órbita de los planetas, por ejemplo? Porque una ley universal predice sus posiciones (...) Sin embargo, ninguna regla prescribe el dibujo de los rostros, el relieve de los paisajes, el plano del pueblo en el que nacemos, el perfil de la nariz ni la huella del pulgar... Se trata de singularidades, individuos, infinitamente alejados de toda ley; se trata de la existencia, decían los filósofos, y no de la razón”. Solo hace falta un mapa de lo singular, de lo irrepetible, de lo que va desenvolviéndose en el tiempo como las nubes.

Con puntos, líneas y planos, Saer ha desarrollado una topología ficcional capaz de pensar, por medios estéticos, lo singular del cambio: puntos poéticos intensivos (percepción), líneas narrativas extensivas (experiencia), plano virtual o temporal de acontecimientos (memoria). Puntos y líneas se intersectan sobre el plano narrativo que los contiene, un espacio que no existe por afuera de los términos que lo despliegan y del trabajo que lo actualiza: el sentido, la memoria, la llanura, hay que hacerlos, en un proceso activo de experimentación, que cada novela reinicia. Como el mar y la llanura, las novelas de Saer, idénticas entre sí, son “variadas en sus orillas”, es decir, en sus títulos. Cada uno de ellos constituye, de algún modo, un llamado a toda su literatura. De títulos como *El entenado*, *El río sin orillas* o *Glosa*, puede decirse lo que alguna vez el propio Saer observó a propósito de un recurso de Felisberto Hernández: funcionan como “metáforas narrativas” que desbordan los límites de una frase e inundan el espacio narrativo completo. En este sentido, sus novelas son como las nubes: “Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas” (Saer 1997b: 226). En su monotonía, en su uniformidad indistinta, la llanura es el espacio del acontecimiento, el plano abierto de lo posible, la materia infinitamente renovable de la novela. Como si la repetición periódica y somnolienta de sus

⁶ En su *Atlas*, Michel Serres piensa la relación entre lo global-universal y lo local-particular a partir de la diferencia entre *time* y *weather*: “El tiempo de los barómetros repta bajo el tiempo de los cronómetros: se oponen dos sistemas, uno fiable y racional, el otro imprevisible y capaz de maleficios. Tratamos de conjurarlos trazando, para interrogarlos, los mapas meteorológicos” (Serres 1994: 92).

elementos fuese la condición para que algo nuevo y fuera de lo común pueda surgir, con un exceso de evidencia que lo convierte en problemático. Vacía de reflejos y de significaciones (la costa que avista el entenado “no dejaba entrever ningún signo, no mandaba ninguna señal”), la llanura que Saer explora en *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes* expresa, al mismo tiempo, “la efervescencia de lo viviente”, la multiplicidad del acaecer, asimilada al delirio. Lugar primordial donde se funda la memoria, la llanura es sin embargo pura exterioridad, pura superficie transparente. Nada se esconde sobre ella: la interpretación, que se mueve en profundidad, resulta superflua. Para cada uno de los personajes que la recorren o que la narran, aventurarse por la llanura, cabalgándola o recordándola, implica seguir una línea de experimentación que no sabe bien adónde lleva. Moviéndose o escribiendo sobre ella, los narradores saereanos no retroceden del presente al pasado (porque el pasado no existe por afuera del modo actual de recordarlo), sino de la experiencia a las condiciones de posibilidad de la experiencia que, en última instancia, son las condiciones de todo relato. “Como siempre que mi mente se vacía, empecé a contar” (Saer 1995: 34): se escribe desde un vacío simbólico, despoblado de representaciones, pero pleno de los rumores y hormigueos de lo real. Ese plano de reflexión, que todo texto deja entrever, no está habitado sin embargo por categorías a priori del conocimiento, sino por un sabor “a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza” (109). Indescriptible a priori, reconoce el propio Saer, “es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido” (Saer 1997a). Dar forma o sentido es entonces dar dirección, internándose en un espacio indefinible a priori. Por eso el mecanismo que activa el deseo de viajar del narrador de *El entenado* (Saer 1995: 12) se parece tanto al de la escritura. Ambos movimientos dependen de lanzarse ciegamente contra lo real⁷, siguiendo la estela del verso de Baudelaire: “¡Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo!”. Porque narrar un viaje o una aventura no es irse hasta el origen para volver al presente con una verdad intacta. No se trata de acceder a un punto del pasado oculto en cierto nivel del pensamiento, del inconsciente o del deseo del sujeto, donde descansa cierta promesa de restitución de una totalidad de sentido perdida. El que vuelve de una aventura,

⁷ La ética novelesca de Conrad no era sino esa: un héroe entregado activamente a la necesidad de las cosas, a la experimentación con el mundo. El fatalismo del aventurero, como pretendía George Simmel, depende de esa seguridad sonámbula con la que el héroe se arroja sobre una línea de fuga que no se sabe bien adónde lleva. En ese proceso, el héroe de una aventura abandona la tierra firme de su yo —que le presta un nombre, un pasado, una herencia—, y se interna en aguas desconocidas. En este sentido, una aventura puede compararse con un sueño: es una parte de la vida que discurre al margen de la identidad, de lo cotidiano, del sentido; sin embargo, en ella resuena, amplificadas, la vida entera.

si es que vuelve, es siempre otro⁸; de lo contrario, ha fracasado, o bien porque la línea se ha quebrado, o bien porque el héroe, después de haberlo perdido todo, regresa a la seguridad de la patria, la familia, la casa⁹. En este sentido, el imperioso *Def-ghi* con que la tribu interpela a su narrador parece ser la traducción cimarrona de la pregunta de Baudelaire, que sobrevuela *El entenado*: ¿qué han visto los que viajan? El relato no es sino una bella y larga respuesta a ese interrogante.

Para ser *Def-ghi* de quien los indios “esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos”, para poder narrar, el entenado tuvo que devenir tribu. Irse y volverse tribu, escribiendo: tal parece ser su movimiento, que casi roza el delirio. Si “delirar”, según la dudosa acepción latina con la que Saer juega en *Las nubes* (Saer 1997b: 25), significa “salirse del surco o de la huella”; entonces el escritor delira. Para quien, como él, busca sobre el campo liso de la memoria o de la página los rastros invisibles del acontecimiento, delirar significa deshacerse de la interioridad, apartarse de los lugares comunes, de los estereotipos y de los senderos ideológicos más frecuentados, para resbalar hacia la tribu, ese espacio exterior, fronterizo, a la intemperie del yo y de cualquier determinación trascendente. Desde allí, ha escrito, sin proponérselo, el libro ideal, “aquél que lo distribuye todo en un plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (Deleuze y Guattari 1988: 15).

La broma que convierte a la primera persona de Proust (“Durante mucho tiempo he estado acostándome temprano”) en una tribu (“En los últimos meses los indios se habían estado acostando temprano”) resulta una consigna que descompone al metódico narrador proustiano en tantas partes como miembros de la tribu hormigean en la playa. Ser “una tribu en el desierto, en lugar de un sujeto universal bajo el horizonte del Ser englobante”, recomendaban Deleuze y Guattari (1988: 383) en una de sus cartografías deseantes, recurriendo a los movimientos nómades para trazar la imagen de un pensamiento asubjetivo y asignificante. El sujeto colectivo de la tribu no se deja englobar por ninguna

⁸ Ahab, en su devenir ballena, y Aguirre, desapareciendo río abajo en una balsa repleta de monos, terminan perdiendo todo rasgo humano. En ambos casos, la línea de cambio que los sostiene se quiebra, para deshacerse en la nada.

⁹ El reproche que D.H. Lawrence le hace a Melville depende de esta reterritorialización forzada en el ideal: “He even pined for Home and Mother, the two things he had run away from as far as ships would carry him. HOME and MOTHER. The two things that were his damnation”.

instancia universal, que lo definiría desde afuera y desde arriba, desde las alturas de un concepto o de un código previo. No es ése el lugar del entenado, que ha tomado su voz de los que todavía no la tienen y, por el mismo gesto, le ha dado a su tribu una lengua hecha de voces e imágenes inéditas. La soledad del cuarto donde escribe está poblada de voces similares a los murmullos banales de la tribu de Proust que, escandidos por el asma, poblaron su enfermedad. De *En busca del tiempo perdido*, Saer no solo toma para *El entenado* esa capacidad del narrador de eclipsarse, de volverse invisible entre los indios, del mismo modo que Proust circulaba como un fantasma por los salones. También encuentra allí una de las líneas principales de su escritura: la que va de la boca al recuerdo, aunque esta vez no se trata de magdalenas, sino de austeras aceitunas, verdes y negras, alternándose, cuyos sabores, “uno sobre otro, me traen la imagen, regular, de rayas verdes y negras que van pasando, paralelas de la boca al recuerdo” (Saer 1995: 146). Comer y hablar, comer y escribir, saltando de la huella de un sabor a las huellas verbales, dos surcos paralelos entre los que zigzaguea el sentido, dos líneas que no dejan de interferirse, de introducirse una en la otra. La escritura acelera este proceso, forzando conexiones imprevistas, suerte de sinapsis verbales que unen instantáneamente puntos alejados de la llanura.

Transportado por un sabor, acunado por la repetición, el viaje quieto que el entenado emprende cada noche, durante la ceremonia de la escritura, no le depara encuentros imaginarios, porque escribir es ir al encuentro de puntos de intensidad, reales pero inactuales, que arrancan al sujeto fuera de sí. Puntos de inflexión y de paso, determinan un descentramiento, un abandono del territorio seguro del yo, del lenguaje, de la tradición. Joseph Conrad, que conocía bien esos instantes, hablaba de “Destino” para definir la fuerza ciega y desapasionada que empuja tanto al aventurero como al escritor fuera de sí, hacia el mar, el amor, la traición, el comercio, los vientos. Imágenes alucinadas, esos puntos anuncian por lo general la hora de partir. Por eso viajar y escribir están tan íntimamente ligados. Un trazo o una letra ocupan la página como las trayectorias de un cuerpo ocupan lo real. En ambos casos, se trata de lo mismo: de la ocupación extensiva e intensiva del espacio. Se viaja en el espacio y se escribe en el tiempo, con la atención fija en esos puntos de atracción, que tironean hacia afuera. Aquellos como el entenado, cuyos deseos tienen la forma de las nubes, se lanzan detrás de puntos semejantes, “un punto cualquiera, hecho de intensidad o delicia, del horizonte circular” (Saer 1995: 12). No hay, por lo tanto, sujeto narrativo que no sea al mismo tiempo sujeto de deseo. Se narra y se viaja siguiendo tendencias, arrastrado por flujos de viento, de agua, de temperatura, de partículas, de cuerpos, cuidando a cada momento no ser destrozado por ellos. En esa diferencia mínima, en esa inadecuación entre el sujeto que desea y lo deseado -entre el procedimiento y la materia escurridiza-, el viajero y el escritor se juegan la vida. Cuando el sujeto y el espacio sobre el que ondula su pasión se vuelven una sola cosa, sobreviene la destrucción. Problema de límites, de cantidades máximas y mínimas. El deseo

es productivo, el goce no; porque destruye al sujeto que ignora sus umbrales en el instante de la consumación¹⁰. La orgía que sigue al asado canibal (Saer 1995: 75) expresa ese núcleo de lo indistinto, axiológicamente neutro, que empuja a los indios a buscar entre la multitud “el objeto adecuado a su imaginación, con la minuciosidad descabellada del que quiere hacer coincidir, como si estuviesen hechos de la misma pasta, lo interno y lo externo”. También Bianco, el héroe de *La ocasión*, antes de dejar de dictarle leyes a la materia y comenzar a obedecerle, se instala en la llanura “para recorrerla desde dentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción que tienen de ella los que han hecho su aparición en ella” (Saer 1988: 97). En ese intento de introyección del espacio, suerte de canibalismo geográfico que repite el de los indios, la línea que separa lo interior de lo exterior, el deseo de su objeto, queda desbordada. Comido o introyectado, lo que viene de afuera queda suprimido en la indiferencia dolorosa de lo mismo esto es, -como descubre el entonado muchos años después, el sabor arcaico de la propia carne (Saer 1995: 168). Solo una ética de la diferencia y un arte de la diferenciación, un desajuste productivo y crítico respecto de lo dado, puede mantener a raya esa nada copiosa y destructora.

“*Da espacio a tu deseo*” -el epígrafe tomado de *La Celestina* que abre *Las nubes*-, concentra este principio ético que la lenta escritura de Saer retoma una y otra vez, en cada una de sus historias. Escribir es, gota a gota, palabra a palabra, espacializar el deseo, que es virtual pero busca actualizarse en el tiempo y en el espacio de la página, viviendo de esa diferencia. ¿Por eso Saer escribe *despacio*? Porque una consumación violenta y completa, como la orgía canibal de la tribu de *El entonado*, nos destruiría. No hay deseo, en última instancia, más que de espacio y despacio, porque el deseo, que no existe por afuera de los cuerpos físicos y verbales que lo actualizan, debe desplegarse a través de ellos. “La totalidad del arte no es del orden ideológico sino pulsional” (Saer 1997a: 103), intuye el propio Saer, que como escritor, tomó partido por la exploración del Ser antes que del Signo, de lo real antes que de lo imaginario o lo simbólico. Y lo real esa presencia inenarrable, ese núcleo oscuro del que salen novelas como *El entonado*, *La ocasión* o *Las nubes* es el deseo. No se escribe con imágenes, ni con símbolos, ni siquiera con signos que remitirían, de un modo u otro, a un sistema de representación centrado en la conciencia o a una estructura significativa que da órdenes a espaldas nuestra: se escribe con la materia indiferenciada de las

¹⁰ El capitalismo, que se define por la emisión permanente de flujos de mercancías, de trabajadores, de dinero, conoce bien la diferencia entre deseo y goce. Para conjurar la consumación improductiva, que destruiría su dinámica, apunta al consumo, pobre sustituto del deseo. Porque mientras el deseo no deja de producir diferencias que incrementan lo real, el consumo, que necesita sobredosis de insatisfacción, debilita y empobrece.

pulsiones, a la intemperie de la conciencia y de sus sobredeterminaciones paranoicas. Esto no significa que escribir sea para Saer desbordar cualquier clase de determinación por la vía de un irracionalismo poético, que volvería a su literatura cómplice de las peores catástrofes. El alto control de la frase que exhibe su escritura descarta dicha objeción. Hay un trabajo obstinado sobre la oración, como si la puntuación que la escande fuera el lugar donde la mano que escribe deja su huella. "Todas las palabras pertenecían al sueño y solo la puntuación a la vigilia": la frase es de Luis Chitarroni (1997: 186), no de Saer. Pero le hubiera gustado escribirla, porque narrar es para él puntuar lo real, como si el escritor deletreara el mundo siguiendo el ritmo de una lengua privada, singular, que se deshace y se rehace en cada texto. Para Saer, "no hay más que un cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica" (Saer 1997a: 172). Igual que para Borges, narrar es para Saer un problema de orden. Todo orden es tan precario y contingente como la mano frágil del viejo escritor que, a la luz temblorosa de una vela, sesenta años después de haber habitado entre los indios, "se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria" (Saer 1995: 73). La ficción es un orden mágico en el sentido que le da Lévi-Strauss (1990), esto es, una sistematización de lo sensible que la acerca al sentimiento estético, producido por ese pase mágico que consiste en mover horizontalmente la mano de un margen a otro de la hoja. Lanzada sobre lo real, que centellea en la memoria, la línea que produce ese vaivén cruza un múltiple de datos sensibles, una constelación verbal de percepciones y recuerdos relativamente estable que, apenas logran hacer pie en el lenguaje, se desvanecen, para volver a reconfigurarse, tercamente, en el más allá de otra novela. Se narra entonces, una y otra vez, desde una orilla barrosa, conocida a medias, allí donde un punto de vista, una línea de experiencia o de escritura, es intersectada por azar por un flujo de exterioridad que comienza en el propio cuerpo y se expande en círculos concéntricos y ondulantes hasta abarcar la tierra entera de la memoria. Lentamente, iluminada por la luz palpitante de la vela, la mano que escribe avanza por una línea de sombra, como el jinete de *Las nubes* que cabalga paralelo a la línea del amanecer, con el costado derecho del caballo iluminado "mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borronado en la sombra" (Saer 1997b: 22). Todas las palabras que laboriosamente va alineando pertenecen a la memoria, y solo la puntuación al recuerdo. El susurro de la pluma, los crujidos de la silla del que escribe, el chasquido de las hojas al encimarse una sobre la otra, son los chirridos de una máquina blanda, que trabaja en la soledad de la noche. Sesenta años después, en la llama de esa vela, sobrevive todavía algo de aquella lucecita que, en medio de la noche de la tribu, el entonado mantuvo encendida dentro de sí - la misma que daba "forma, color y volumen al espacio en torno" de la tribu, volviéndolo exterior (Saer 1995: 115). Sin embargo,

hay otra luz, no menos persistente, que viene desde afuera y que borrona los límites del sujeto, volcándolo sobre la noche que lo rodea: la de la brasa incandescente de su deseo. La misma llama que ardia periódicamente en los indios, hasta abrasarlos y consumirlos, crepita todavía en el viejo, un chisporroteo que llega hasta el presente y se confunde con el rasguído de la escritura.

FERMIN RODRIGUEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- CHITARRONI, L., 1997. *El carapálida*, Buenos Aires, Tusquets.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI, 1988. *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- DÍAZ-QUINONES, A., 1992. "El entenado: Las palabras de la tribu", *Hispanamérica*. Año XXI, Diciembre 1992, nro. 63.
- LAWRENCE, D.H., s/n. "Melville's *Typee* and *Omoo*". *Studies in Classic American Literature*.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1990. "La ciencia de lo concreto", en *El pensamiento salvaje*, Buenos Aires, FCE.
- SAER, J. J., 1988. *La ocasión*, Barcelona, Destino.
- _____, 1995. *El entenado*, Barcelona, Destino.
- _____, 1997a. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- _____, 1997b. *Las nubes*, Buenos Aires, Planeta.
- SERRES, M., 1994. *Atlas*, Madrid, Cátedra.

EL ESPACIO DEL MUSEO COMO MORADA DE LA FICCIÓN

RESUMEN

El presente trabajo sostiene que la representación del espacio del museo en: *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández; *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia; y, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, se presenta como morada de la ficción. Los museos representados en estas narrativas, reniegan de la forma moderna de museo en tanto sitio institucional privilegiado y ponen en crisis un ámbito que, a partir de la Revolución Francesa, operó como paradigma clave de la tradición y la nación, del legado y el canon. Se asume la concepción de museo como paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas, colocando en el centro de la reflexión sus marcadas paradojas, como el actual fenómeno masivo de museomanía en una era que pretende haber perdido el sentido de la historia.

Palabras Clave: Museomanía - Circularidad - Tradición - Descolección - Eternidad - Ficción

ABSTRACT

This paper maintains that the museum space representation in: *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández; *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia; y, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, appears as the dwelling of fiction. The museums presented in these narratives deny the modern conception of this space as an institutional privileged site and challenges a place that, from the French Revolution, has been operating as a paradigm of tradition and nation, of legacy and canon. Assumes the museum idea as a key paradigm in contemporary cultural activities, putting in the centre of the analysis its marked paradox as the actual massive phenomenon of museomania in an age that pretends having lost the sense of history.

Key Words: Museomania - Circularity - Tradition - Discollection - Eternity - Fiction

I. INTRODUCCIÓN¹

El museo² es un espacio destinado al estudio de las ciencias, las letras y las artes, o bien, aquel lugar que alberga objetos notables. Museólogos e investigadores convocados por la UNESCO acordaron en mayo de 1972 que, si bien la labor de los museos está ligada al mantenimiento y conservación de bienes, no por ello debe convertirse en un repositorio de objetos prestigiosos; y definieron al museo como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, cuyo fin es el de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir, con fines de estudio, educación y entretenimiento, evidencia material referente al hombre y su entorno”³ (Laumonier 1993: 7).

El presente trabajo sostiene que la representación del espacio del museo en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se presenta como espacio de la ficción. Se trata de museos en los que reina un perpetuo presente, no un devenir temporal; una posibilidad de ser más que una forma de ser dado; un distanciamiento de lo real, lejos de cualquier referencia ostensiva a algún tipo de realidad cotidiana; y una colección de fragmentos, de restos de un pasado salvados del olvido. En estos espacios en los que reina la ficción, se abre la posibilidad de una forma distinta de la que ofrece la realidad continua. El objetivo de este estudio es recuperar las representaciones del museo en la literatura tomando como punto de partida la concepción del museo como paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas y colocar en el centro de la reflexión sus marcadas paradojas, como el actual fenómeno masivo de la ‘museomanía’, en una era que, se dice, ha perdido el sentido de la historia.

¹ El presente trabajo fue presentado en forma parcial en el II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas del CALA (Centro Argentino de Investigadores de Arte) en Buenos Aires entre el 10 y el 13 de septiembre de 2003; la ponencia se reunió en *Discutir el canon, tradiciones y valores en crisis*. Bs.As., CALA, 2003, con el título: “Representaciones de los museos en la literatura”.

² Museo (del griego, *mouuseion*; del latín *museum*): “templo de las musas”, lugar consagrado a la erudición, a las ciencias y a las artes.

³ En el caso de los museos arqueológicos, establecer esta relación temporal tiene consecuencias educativas en cuanto guardan una relación con la formación, consolidación e reinterpretación de identidades sociales y culturales: la posición frente a la historia, la visión o relato que brindan del pasado los distingue de lo que sería un mero repositorio de cosas viejas y muertas. “Un museo que muestre los lazos históricos que unen el pasado arqueológico a nuestro tiempo no permite que el conocimiento de ese pasado sirva para la mejor comprensión y transformación de nuestro presente” (Lumbreras 1980: 23).

El intento de explicar la actual museomanía o *boom* del museo con el argumento de la necesidad del público de un arte propio, un arte distinto del arte museístico basado en el criterio de calidad, permite dar cuenta de la necesidad de una estética participativa. Si recuperamos la idea de museo como paradigma clave de las actividades contemporáneas, entonces podremos ligar las nuevas formas de percepción del arte, los cambios en las instituciones artísticas y la transformación en el arte mismo, incluso el arte extra-museístico. Estudiar de qué manera la literatura ha construido estos espacios consagrados esencialmente al arte visual puede profundizar la reflexión sobre los espacios culturales y sobre los nuevos modos de intimidad entre cultura y política, así como también revisar la vigencia de la antigua relación entre belleza y verdad que sustenta la concepción del museo como receptáculo de tesoros de la humanidad.

El museo tradicional, por su parte, tiene como misión no simplemente repetir un estado de la cultura, sino centrarse en la actividad de religar el pasado con un presente. Los museólogos reunidos acordaron que preservar no es congelar, sino que es una tarea transformadora de construcción y reconstrucción del pasado en términos del presente (Laumonier 1993: 31; 76). El museo, así concebido, resulta ser un espacio constituido sobre la base de las relaciones temporales que el museólogo establece, un espacio determinado por una lectura del pasado con la capacidad de imponer un juicio y cierta visión de la cultura. El museo inocente y aséptico no existe; las muestras sugieren una ideología, transmiten un mensaje.

El espacio del museo, entonces, tiene una fuerte conexión con el pasado y con el presente pero no establece ninguna relación con el futuro. Aquello 'por venir' no tiene su representación y parece reducirse a una eterna iteración del presente⁴.

La misión de conservar objetos prestigiosos pertenecientes a otra época se aplica a los museos denominados clásicos que se distinguen de los museos que promueven el desarrollo de la comunidad. Para el museo clásico, la conservación de la herencia cultural y natural resulta un fin en sí mismo. En cambio, los museos para el desarrollo de la comunidad consideran la conservación de ciertos objetos como medio para otro fin: constituirían el material en bruto o semi-elaborado a disposición de quien lo requiera para la construcción de eventuales proyectos.

⁴ Martin Heidegger, en *Ser y Tiempo*, considera que las antigüedades presentes en un museo están presentes en él por pasadas. Lo pasado de tales objetos estriba en el mundo dentro del cual esas cosas fueron "útiles". El "ahora", el "ante los ojos" heideggeriano, este carácter presente en última instancia, puede pensarse como aquello "propriadamente real". Lo pasado y lo futuro, ya no es o aún no es "real". Las antigüedades son aún "ante los ojos" manteniendo su carácter de pasadas incluso fuera del museo mismo. Este carácter de pasadas de las antigüedades aún "ante los ojos" tiene su base en la pertenencia y la procedencia de un mundo "sido" en tanto "útiles" (Heidegger 1951: 410).

Sea como fin, sea como medio, la conservación de objetos de otras épocas resulta la misión fundante del museo en tanto institución. Si se agota en la conservación o deriva en ulteriores actividades, tales como las que promueven los museos renovados: investigar, comunicar, exhibir, etc., siempre será sobre la base de aquello conservado.

En la tarea de comprender nuestra propia naturaleza, los objetos conservados en los museos se nos aparecen como pistas, indicios para averiguar qué es lo que el hombre ha hecho y así conocer qué es lo que somos capaces de hacer.

Abordar el estudio de las representaciones del museo en la literatura permite trabajar desde un lugar simbólico privilegiado pues en ellas confluyen el discurso de la memoria y el de la anticipación. El museo hoy es considerado un espacio cultural completamente diferente del de la modernidad clásica; se presenta como lugar de controversias y negociaciones culturales, como terreno discursivo de multiculturalismo que debe proponer el despliegue de la heterogeneidad de culturas e incluso su condición de inconciliables, su choque. Se reflexiona sobre el museo nuevo o bien sobre el fenómeno de su transformación para referirse a los cambios registrados en las instituciones del arte, en el comportamiento del público y en la revolución conceptual que se operó en el arte mismo⁵. Las representaciones del museo en la literatura pueden aportar nuevas cuestiones que las teorías museales no habrían contemplado.

La representación del espacio del museo en las novelas antes citadas presenta escasos puntos de contacto con los museos de tipo tradicional. En principio, no son espacios que legitimen o conserven objetos de una determinada tradición; tampoco se trata de instituciones "clásicas" o "renovadas". Si bien mantienen la misión de conservar, aquello que conservan no son objetos prestigiosos; tampoco, objetos ello. Son museos en tanto espacios caracterizados por las mismas relaciones temporales que los constituyen. Tales relaciones temporales resultan más complejas pues no se trata de un único movimiento del tiempo presente a un tiempo pasado. Los museos de estas narrativas no cumplen con la misión de servir a la comunidad ni tampoco con la de estar abiertos al público. Algunos son museos privados, otros no necesitan de un edificio en particular puesto que los configuran aquellas relaciones temporales que los

⁵ Estas reflexiones que surgen de los escritos de Arthur Danto, de Andreas Huyssen, de Néstor García Canclini, no son compartidas por corrientes más conservadoras y tradicionalistas como la hermenéutica de la tradición de Hans-Georg Gadamer, la filosofía social de Arnold Gehlen y la tesis de la cultura como compensación de Hermann Lübbe. Por su parte, la teoría postestructuralista desarrollada por Jean Baudrillard se centra en el concepto de museo como una maquinaria de simulación conectándolo con la reflexión sobre los medios masivos. J. Baudrillard no sólo reflexiona sobre los objetos que conforman una colección sino que también aborda el fenómeno de musealización como fenómeno patológico de la cultura por preservar y dominar lo real.

justifican. Son museos de lo posible donde las certezas se desdibujan y la huida de la finitud se abre hacia espacios de eterna reiteración.

2. EL MUSEO COMO ESPACIO DE LO POSIBLE

El museo de *La Invención de Morel* es un museo-hotel o bien un sanatorio. Este museo-hotel alberga al protagonista y, alguna vez, a los supuestos veraneantes. Construido por Morel en la parte alta de la isla y rodeado por una capilla y una pileta de natación, el museo posee tres pisos, una torre cilíndrica y un techo que no se divisa. En el museo de Morel se proyectan las imágenes de los que alguna vez fueron moradores de la isla. Las imágenes han sido grabadas por las máquinas que se encuentran en el sótano del museo y que ahora se proyectan en una eternidad rotativa a merced de las mareas. Ha sido un hotel porque allí se alojaron en algún momento los veraneantes pero hoy es un museo, espacio que exhibe y a la vez conserva el hotel mismo y las vivencias de los veraneantes pero, en principio, no se ofrece a ningún espectador, a ningún visitante. Este museo funciona como una máquina de simulación⁶, que resulta lo contrario del acto de preservar. Musealizar es matar, congelar, descontextualizar, deshistorizar, esterilizar; es un intento de la cultura de dominar lo real, supone el hecho de que la categoría de lo real se encuentra agonizando y parte de la observación de que lo museal se encuentra en una expansión que parece no tener límites.

Estos museos no refieren un espacio de límites precisos. Determinado conjunto de sucesos o prácticas estarían definiendo el carácter museal de los objetos conservados o exhibidos y no el lugar construido, levantado para tal fin. Es el caso del museo de Gaspar Trejo en *Filosofía y letras*: no se trata de un edificio sino de una colección de indicios, una reunión de pistas que se ubican en vitrinas aunque cualquier lugar serviría para la observación y estudio de estos objetos aparentemente irrelevantes e inconexos. Trejo, por su parte, ubica los indicios en las vitrinas de su casa y cada una tiene su lugar. Esteban Miró también visita el

⁶ Concepto que desarrolla el teórico francés Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*, donde presenta distintas estrategias de musealización: el congelamiento etnográfico de una tribu o aldea; la construcción de un doble de un espacio museal original; la exhumación; la repatriación como intento de reconstruir un estado original; y el fenómeno que domina Disneylandia: la hiperrealidad. La simulación genera modelos que no imitan nada ya existente sino que suplantando lo real por los signos que hacen existir al simulacro. El simulacro, en tanto resultado de la operación de simulación, se define así como una suerte de realidad sin referente en lo real, un ámbito de lo posible aunque consistente en sí mismo. Los conceptos de J. Baudrillard inauguran el ámbito de los posibles, de las virtualidades, con lo cual se desdibujan las fronteras entre el original y la copia, lo ficticio y lo real, lo verdadero y lo falso: así la musealización se presenta como una forma de simulación.

Museo de la Asociación de Veteranos de La Marina Mercante, del cual se lleva una miniatura de un barco que luego integrará el Museo de Trejo. El *Museo Colonial*, por su parte, resulta ser la salvación de los personajes que han quedado encerrados en la sede de la facultad y cuyo túnel desemboca allí. El carácter museal está dado por el gesto de vincular objetos, articular indicios y no por el ámbito en el que la práctica se concreta. Es un espacio definido por un cierto tipo de práctica: la donación de sentido a aquello inconexo y la posibilidad de la salvación.

Tampoco hay edificio en *El museo de la novela de la Eterna*, sino que se trata de un museo-estancia o un museo-hogar ubicado en el discurrir de la trama misma. Los personajes que se alojan en la estancia «La Novela», son convocados al Museo de la Novela como el Hogar de la No-Existencia. En este espacio reina la eternidad del presente para aquellos que lo habitan: personajes, personaje-autor y personajes-lectores.

También en el museo de Morel habitan “personajes”, pero en el caso de Macedonio el Museo es morada de la ficción, y habitar un museo tampoco es una práctica tradicional. Los personajes que alberga son posibilidades de la ficción en el caso de Macedonio Fernández y virtualidades en el caso de Bioy Casares.

En *La ciudad ausente*, se presenta una proliferación de museos a modo de múltiples versiones del museo original. El espacio donde se exhibe la máquina es la sala central del museo; para acceder a él, hay que traspasar una verja de hierro, trepar por una rampa, atravesar las galerías circulares hasta acceder al pabellón blanco donde se encuentra la Máquina que relata historias. Pero éste no es el único; la red de museos se extiende por toda la novela: el Museo de Bolívar, donde vive Carola Lugo y donde se exhibe el pájaro mecánico que sirvió de modelo para la construcción de Elena por pedido de Macedonio, fundado por un socio honorario del *British Museum*: e' inglés Mc.Kinley; el Museo de la isla, que remite al museo-taberna del *Finnegans Wake*, alberga una máquina de traducir que ha devenido máquina de transformar y donde también se encuentra el Museo de la Novela; y, por último, el Museo de Ana Lidia donde se encuentran las versiones de los relatos originales de la Máquina, que habría sido una librería fundada en 1940. Estos museos son espacios en los que la eternidad, las máquinas, la pasión por una mujer, la mutación o fugacidad de relatos y objetos, las islas y la ficción se entrelazan y se reiteran. Espacios en los que el tiempo inaugura perpetuos presentes, concreta la posibilidad de huir de la muerte disgregando los conceptos de verdad y multiplicándolos. Museos en los que la realidad parece imaginaria y donde *los posibles se realizan* conviviendo de modo simultáneo y muchas veces contradictorio.

Los espacios representados en estas narrativas reniegan de la forma moderna del museo en tanto sitio institucional privilegiado y ponen en crisis un ámbito que, a partir de la Revolución Francesa, operó como paradigma de la tradición y la nación, del legado y el canon. El museo moderno, hoy considerado el viejo museo, se considera un efecto directo de la modernización en tanto supone

un concepto teleológico de la historia⁷. La intención de salvar, coleccionar y preservar objetos que se vuelven rápidamente obsoletos por el ritmo de modernización, dentro de un marco de aceleración de la cultura desde el siglo XVIII, ha sido fundamental en la negociación y articulación con el pasado⁸. Lo que se denominó Ideología de la Modernización con una noción de tiempo continuo y lineal, un sujeto fuerte, la idea de progreso y la confianza en la superioridad por sobre lo pre-moderno, hace posible la idea de un museo como templo de la verdad a través de la belleza. Arthur Danto recuerda el concepto de "museo de museos" de Henry James en *The golden bowl*⁹, como una suerte de receptáculo de tesoros, de belleza ligada a la posibilidad de conocimiento.

En contraposición con el monumental proyecto del personaje de Henry James, que consistía en fundar la mayor estructura museística del mundo, el espacio del museo en la ficción de los autores antes citados no está limitado al edificio tradicional que reúne una colección valiosa para exhibirla ante un público determinado. Estos museos comparten caracteres esenciales aunque conservan cada uno de ellos rasgos muy peculiares que los distinguen entre sí.

3. EL MUSEO COMO ESPACIO DE DESCOLECCIÓN

El concepto de colección se refiere al conjunto de varios objetos, por lo general pertenecientes a una misma clase, que se han elegido ateniéndose a una norma, así como el coleccionismo señala no sólo una afición sino que también apunta a una determinada técnica que permite ordenar esos objetos¹⁰. El objeto coleccionado pierde su función de utilidad, que se abstrae, y así se convierte en objeto de posesión que remite a un sujeto, aquél que opera en su calificación. El

⁷ El MOMA de Nueva York se encuentra dentro de la lógica de la modernidad pues se trata de un museo de arte moderno fundado en 1929, cuando el modernismo aún no se había desarrollado plenamente (Huysseu 1994: 153).

⁸ El museo moderno permite no sólo una relación con el pasado sino también con lo transitorio y con la finitud. T. Adorno señala la relación, no sólo fonética, entre *museo* y *mausoleo*.

⁹ Arthur Danto, en *Después del fin del arte*, recupera el personaje de Henry James Adam Verver, un opulento coleccionista de arte que imagina un infinito anhelo de belleza en sus trabajadores, para los cuales decide construir un museo de museos. Según Danto, el espíritu de Verver es palpable en los grandes museos erigidos en E.E.U.U. hacia 1904, por ejemplo el Museo de Brooklyn, abierto en 1897 y pensado como museo de museos (cf. cap. 10).

¹⁰ Ivette Sánchez, en *Coleccionismo y literatura* (Sánchez 1999: 10, 13 y 14), analiza la etimología de la palabra coleccionar y la liga al acto de leer y de escribir. Uno de sus objetivos es "(...) enfocar y alumbrar nociones literarias, como el discurso, la escritura, la lectura, la intertextualidad, mediante el concepto concreto de coleccionismo."

objeto ya desprovisto de su función de utilidad cobra un *status* social en la medida en que se constituye en objeto de un sistema y se remite a otros objetos que conforman la serie y que sólo cobran sentido como totalidad privada, gracias al sujeto que los organiza. Tal organización es la colección, a la que J. Baudrillard¹¹ denomina “empresa apasionada de posesión”, y cita a Maurice Rheims cuando afirma que “la afición de coleccionar es una suerte de juego pasional”, en tanto el objeto coleccionado cobra el sentido del objeto amado y el sujeto que colecciona busca, ordena, juega y reúne, es decir, conforma la serie.

Martin Heidegger sostenía que las antigüedades están presentes en un museo por “pasadas”, esto es, por haber pertenecido, en tanto “útiles”, a un mundo “sido”. No han dejado hoy de ser “útiles”, siguen siéndolo, sólo que están fuera de uso. Walter Benjamin, que comprendía y compartía la pasión del coleccionista, sostuvo que aquel que colecciona, limpia de contexto el objeto elegido, destruye aquella entidad de la que el objeto alguna vez formó parte. Siguiendo a M. Heidegger, W. Benjamin empuña la idea de rescatar objetos del pasado, de salvarlos llevándolos al presente mediante una violenta descontextualización para así poder interpretarlos con pensamientos del presente.

Esta tarea de descontextualización es la que lleva a cabo Gaspar Trejo con su museo privado en *Filosofía y letras*. Así como Benjamin considera la pasión del coleccionista como rayando en lo caótico, en lo asistemático, incluyendo objetos inútiles tanto para la diversión como para la construcción; así, Gaspar Trejo construye su museo coleccionando detalles irrelevantes. Trejo colecciona objetos que dispone en vitrinas, pero no hace un examen individual hasta haber reunido la cantidad que él considera necesaria para armar su museo. Como si no los conociera, los observa detenidamente hasta ser capaz de armar la red que los une. También Trejo, con este proceder, está des-contextualizando y re-contextualizando.

Coleccionar es la redención de las cosas, es un modo de complementar la redención del hombre en tanto el objeto coleccionado es rescatado como cosa porque ha dejado de ser un medio para alcanzar un fin y ahora posee un valor intrínseco; el objeto coleccionado está liberado de la labor monótona de la utilidad. W. Benjamin reclamaba explícitamente el carácter de fetiche para los objetos coleccionados, que en una primera etapa fueron libros, pero luego su pasión coleccionista se extendió hasta las citas: las citas como fragmentos de

¹¹ Jean Baudrillard (1988: 97 a 101) analiza el objeto pasión y señala que si bien la afición de coleccionar tiende a desaparecer en la pubertad parece resurgir en hombres de más de cuarenta años en relación con alguna circunstancia sexual, una suerte de regresión a la etapa anal, “que se traduce en conducta de acumulación, de orden, de retención regresiva” (99). También Ivette Sánchez (1999: 41) desarrolla ampliamente la psicología del coleccionista.

pensamiento, en su forma cristalizada y fragmentaria, ya no comunicativa, ya no utilitaria¹².

La colección de citas de Benjamin¹³ -mantenía seiscientas citas según un orden sistemático- no constituía una mera acumulación. Arrancados los fragmentos de su contexto, producía un montaje tal que no necesitaba texto que lo precediera o acompañara. En *Filosofía y letras*, también Trejo colecciona frases oídas al pasar, anotaciones sobre películas o sobre rostros que por alguna razón le han gustado: "estoy condenado a la enumeración de las cosas que encuentro de improviso, las cosas que siempre están en fuga" (De Santis 1998: 131).

Esta voluntad de conservación y preservación puede leerse como ámbito de salvación, de resguardo del devenir. Resguardar, proteger los objetos de los eventuales efectos del tiempo sobre ellos, congelarlos para evitar su desaparición, su fuga, frente al temor de que dejen de ser, como si se tratara de una voluntad momificadora a resguardo de la muerte. Lejos del concepto de coleccionismo benjaminiano se encuentra el lujo o la intención de negociar con el objeto coleccionado. Coleccionar puede ser una inversión altamente reductible, es decir que puede ser un medio para alcanzar otro fin, un útil, pero en este caso ya no habría un rescate del objeto como cosa.

La ciudad ausente, por su parte, también es una colección de relatos en aparente desorden y carentes de una linealidad progresiva. La Máquina que los produce teje la trama misma de la novela, que se trata de una suerte de colección de relatos urdidos desde un museo. Fundado por Ana Lidia, con reminiscencias macedonianas, se presenta el Museo de la Novela como museo-librería; allí se conservan y coleccionan todas las series de los relatos originales de la Máquina con sus distintas versiones y en variadas ediciones (Piglia 1992: 107). En cuanto a Elena, la Máquina, ella misma se encuentra en un museo junto con la colección de materiales con los cuales las historias fueron elaboradas: la pieza del Hotel Majestic, la pensión de Macedonio con su silla de paja y su guitarra, la daga de Moreira, el espejo cuadrado de marco marrón, etc. En los museos piglianos, la conservación adquiere un carácter dinámico: los objetos a coleccionar no son

¹² W. Benjamin entiende el lenguaje como fenómeno esencialmente poético y en este marco las citas son expresiones no-comunicativas y sin intención. Se trata de un pensamiento que sondea las profundidades del pasado pero no con la intención de rescatarlo tal como era sino con el objeto de seleccionar fragmentos de ese pasado sin la ayuda de la tradición.

¹³ Hannah Arendt, en *Hombres en tiempos de oscuridad*, se refiere al coleccionismo de W. Benjamin: "nada era más característico de Benjamin en la década de 1930, que los cuadernitos de tapas oscuras que siempre llevaba consigo donde siempre anotaba en forma de citas aquello que la vida y la lectura diarias iban tejiendo en él en forma de 'perlas' o de 'coral'" (Arendt 1992: 185). El ideal de Benjamin era producir un trabajo que consistía totalmente en citas, armadas con tanta maestría que podrían prescindir de un texto acompañante, como una suerte de montaje surrealista.

cosas, son relatos; no son materiales, sino temporales; y no se acumulan para la exposición y observación: se consumen, se transforman en otros relatos que a su vez conformarán y provocarán la realidad misma.

Morel, en la novela de Adolfo Bioy Casares, ha querido conservar las imágenes de sus amigos en la semana durante la cual se hospedaron en el museo. En los papeles de Morel se lee: "La palabra museo que uso para designar esta casa es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes" (Bioy Casares 1984: 115).

En la isla se conservan, a modo de álbum, de archivo, con una duración indefinida, las almas que habitaron el museo.

El museo de la novela de la Eterna también conserva personajes, autor y lectores como si se tratara de no-existencias en exposición. No se trata de una novela con desenlace; todo lo contrario, el texto se presenta a sí mismo como novela "sin soluciones finales": una novela con una "multitud de inconclusiones". Se conservan casi en estado de exposición por la ausencia de devenir, los personajes que desean una vida real, el autor con su capacidad de decidir la no-conclusión de su novela y el lector con su deseo de tomar parte en la ficción. Esta "novela en estados" mantiene a los personajes sin vida, eternos dentro de los límites del Museo que es "La Novela" y suspendidos en un presente fluido. Dentro de este museo que es la novela macedoniana, se conservan los personajes para la no-existencia que se propone no avanzar en ninguna dirección, hacia ningún final, sino más bien inaugurar el borramiento de los lugares de autor, personajes y lector, huyendo de cualquier "alucinación de realidad", para así concretar la novela-museo.

N. García Canclini cuestiona la vigencia de la noción de colección de bienes simbólicos, que ya no puede entenderse bajo el rótulo de lo culto y lo popular porque las fuerzas de la modernidad se encuentran dispersas en lo que se denomina cultura urbana, fenómeno que intensificó la hibridación cultural. Roger Chartier¹⁴ también cuestiona las categorías que estructuraban el campo de análisis de los objetos de la historia intelectual y cultural, y propone una reevaluación crítica de las distinciones que se tenían por evidentes, como la partición tradicional que opone lo culto y lo popular, *high culture* y *popular culture*. Según N. García Canclini, la formación de colecciones especializadas de arte culto y arte popular ordenaba y jerarquizaba los bienes simbólicos en museos y bibliotecas destinados a guardar, exhibir y facilitar las consultas.

¹⁴ Roger Chartier, en *El mundo como representación*, revisa la partición popular/erudito en una primera etapa, para luego desglosar una segunda oposición: creación/consumo, producción/recepción.

La pérdida de vigencia de las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y lo masivo desemboca en lo que el autor denomina la 'agonía de las colecciones': los grupos fijos y estables en los que se ordenaban los objetos culturales renuevan su composición y se cruzan, e incluso aparecen las colecciones privadas cuyo orden es particular y arbitrario¹⁵.

Esta crítica al museo ligado a los medios masivos y a las colecciones desde el concepto de hibridación cultural se mantiene en el caso de Arthur Danto¹⁶, aunque algo más atenuada. En efecto, Danto reconoce la caducidad del tipo de museo tradicional asociado a la cultura artística dominante; pero, sin embargo, valora el espacio extra-museístico en la medida en que posibilita distinto tipo de experiencias que no necesariamente se relacionan con la erudición o la apreciación del arte. Habría un arte basado en la comunidad, sujeto a criterios que nada tienen que ver con el criterio de calidad; desde esta perspectiva, el tipo de arte definido en el museo ya habría tenido su momento. Según Danto, ha habido una revolución en el concepto de arte que ha derivado necesariamente en la caída del museo como institución estética fundamental. Ya desde la estética de Benedetto Croce, lo bello se presenta como un valor bien diferenciado de lo cognoscitivo, del aspecto ético y del político; determinado gusto social se cristaliza porque el ámbito del arte se constituye como una esfera de cualidad estética. En este sentido, lo bello es apreciado como una suerte de fetiche independiente de cualquier conexión histórico-existencial. El museo tradicional corresponde a este tipo de conciencia estética que tiene su gran crecimiento en la misma época en que el subjetivismo estético encuentra su mejor formulación. El lugar donde se selecciona la cualidad estética, desde una perspectiva ahistórica y abstracta¹⁷, es el museo. Cuando Arthur Danto admite la posibilidad de revoluciones conceptuales: en el arte, entonces puede comenzar a pensar que el arte ya no es necesariamente concebido como fuente de conocimiento, y por tanto admite que ya no inspire grandiosos museos similares a templos; pero esto no significa que desaparezcan las exhibiciones.

¹⁵ N. García Canclini cita a Walter Benjamin (1986): "La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desembala su biblioteca, entre el desorden de las cajas 'el piso sembrado de papeles regados', la pérdida del orden que conectaba esos objetos con una historia de los saberes, haciéndole sentir que la manía de coleccionar 'ya no es de nuestro tiempo'" (García Canclini 1990: 282).

¹⁶ Arthur Danto analiza el museo y el espacio extra-museístico, el museo sin paredes, para luego desarrollar lo que él denomina el arte del público y la estética participativa (Danto 1999: cap. 10).

¹⁷ Gianni Vattimo dice al respecto: "el museo colecciona todo aquello que es 'estéticamente válido' pero precisamente solo en la medida en que es susceptible de una contemplación completamente desligada de la experiencia histórica" (Vattimo 1985: 109).

4. EL MUSEO COMO ESPACIO DE LA ETERNIDAD Y DE LA CIRCULARIDAD

Nos encontramos ante una deliberada y confesa voluntad de los personajes de *La invención de Morel* y del *Museo de la novela de la Eterna* por conquistar la eternidad. En este último caso, lo que se busca es la eternidad corporal de los personajes, dado que ya poseen la espiritual. Lo opuesto sucede en la novela de Bioy Casares, donde hay una eternidad del alma cuyo precio es la pérdida del cuerpo. Morel reúne a sus amigos para confesarles que todo lo que han vivido en el museo a lo largo de la última semana ha quedado grabado por tiempo indefinido, que vivirán en una fotografía "para siempre"; "viviremos para la eternidad", les promete¹⁸. En el sótano del museo, se encuentran las máquinas que proyectan las imágenes. Estas máquinas son puestas en funcionamiento por la fuerza de las mareas; por tanto, la repetición de las imágenes no es continua: «la repetición no es implacable», dice el protagonista, sino que se trata de una eternidad rotativa. Como producto del amor por Faustine, el fugitivo y testigo de las imágenes acaba por desear su propia perpetuidad. Por amor a una imagen, a un fantasma, él prepara su muerte, esto es, la propia grabación de sí mismo en el museo para así poder contemplar a Faustine -a la imagen de Faustine-eternamente: "el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad" (Bioy Casares 1984: 152). El museo de Morel es el espacio que posibilita la eternidad, donde se ha proyectado e inventado la perpetuidad de las almas. Eternidad conquistada por el mismo avance de la técnica, la multiplicación de dobles al infinito, diría Benjamin; o, desde la teoría de la musealización de Jean Baudrillard, podría pensarse en la proliferación de simulacros. Estas reproducciones tienen por objeto anular la propia muerte: con la asistencia de la tecnología se logra inmortalizar las almas que serán resguardadas en el museo.

En la novela de Macedonio, en cambio, se busca la eternidad corporal: "la certeza de eternidad personal la poseo ya al instaurar esta investigación encaminada sólo a la busca de la eternidad corporal" (Fernández 1975: 38). Y, para lograr este propósito, crea el Museo de la Novela: museo que es un hogar, una estancia; novela que es la morada de la no-existencia. También aquí, igual que en *La invención de Morel* y en *La ciudad ausente*, el amor a la Eterna, como el amor a Elena, como el amor a Faustine, es el motor que impulsa el deseo de perpetuidad. Todos los personajes de *Museo de la novela de la Eterna* se reúnen para dar vida a Eterna: "Por eso ahora los congrega a todos para proponerles dar vida a la Eterna,

¹⁸ Dice Morel: "Aquí estaremos eternamente -aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos, esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva" (Bioy Casares 1984: 115).

para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje” (Fernández 1975: 232). Los personajes no podrán darle la vida corporal que no poseen y el intento se frustrará: la Eterna tendrá eternamente la no-existencia que la novela-museo le posibilita. Hacia el final de la novela, el autor “despide eternamente” a sus personajes luego de haberlos convocado al hogar de la novela, al museo de la novela.

Si en *La invención de Morel* el deseo de eternidad del alma, motivado por el amor a Faustine, la logra en el museo a través de la propia invención, en *Museo de la novela de la Eterna*, el deseo de eternidad se logra a través de la irrealidad de los personajes y por amor a la Eterna en el museo de la novela. Por su parte, *La ciudad ausente* retoma el amor de Macedonio a Elena Obieta, su mujer, y se repite el deseo de eternidad por amor, convirtiendo a la amada en máquina¹⁹: La Eterna, Elena Obieta, la Máquina, se exhibe en el salón circular del museo; en una zona apartada de la ciudad, el Ingeniero Russo, especialista en autómatas, construyó la máquina a pedido de Macedonio: “El autómata vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras”, le cuenta Carola Lugo a Junior (Piglia 1992: 123). La Máquina produce relatos, no puede parar de contar historias. Sus relatos se convierten en recuerdos, se transforman y mezclan la realidad con la ficción; llegan, incluso, a producir copias, simulacros de hechos reales: “La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar” (Piglia 1992: 164). Hacia el final de la novela, el museo es clausurado e intentan desactivar la Máquina, pero no lo logran. Sola en el Museo, ubicada sobre una tarima en un espacio vacío y circular, se lamenta²⁰.

En *Filosofía y letras*, en cambio, los internos de la Casa Siniroza no pueden parar de escribir: padecen de grafomanía aguda o mal de Van Houtst. Miró y Trejo visitan a Rusnik, quien está internado allí; su médica explica: “Dice que tiene que seguir escribiendo para que no desaparezcan las cosas que lo rodean” (De Santis 1998: 154). Rusnik escribe para que no se agote la realidad. Una práctica similar es la que realiza Trejo en su museo: lleva un cuaderno con las anotaciones de aquellas cosas que están en fuga, colecciona aquello que le gusta a través de la escritura.

La Máquina de *La ciudad ausente* relata historias y provoca, con su propia ficción, las cosas. En el caso de Rusnik, en *Filosofía y letras*, la ficción actúa como

¹⁹ “había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces -y ante todo la máquina- estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo” (Piglia 1992: 48).

²⁰ “Sé que me abandonaron aquí sorda y ciega y medio inmortal (...). Estoy llena de historias, no puedo parar” (Piglia 1992: 178).

salvadora de lo real; en el caso de la Máquina, sus relatos provocan un indefinido entramado entre lo real y la ficción. En este sentido, el caso Rusnik está más cerca de la máquina de Morel. Si para Rusnik la escritura salva lo real; en *La invención de Morel* las imágenes grabadas salvan lo real de su propia finitud conservándolo para la eternidad en su museo. El escrito de Rusnik es conservado por Trejo en su museo particular. Trejo y Miró reciben de manos de Rusnik una hoja escrita por él: "Doblé la hoja en cuatro y me la guardé en el bolsillo. Trejo también guardó la suya, una nueva pieza para su museo" (De Santis 1998: 156).

La eternidad que instauran los museos tiene la forma de lo cíclico. El museo de Trejo es el conjunto de indicios materiales que él mismo se propone unir y conectar hasta ser capaz de alcanzar alguna verdad. Los indicios que Trejo colecciona y conserva en su museo son, coincidentemente, las mismas pistas que también el lector de *Filosofía y Letras* colecciona a lo largo de la novela. La novela de Brocca que los personajes buscan en la ficción resulta ser el original de la versión que nosotros, lectores de De Santis, nos encontramos leyendo. Gracias al museo de Trejo se arma la novela que leemos -"mi versión de los hechos", confiesa Miró al principio y al final de la novela-. Versión que reemplaza la versión perdida de Brocca, como si la trama misma de la novela fuera la conexión entre los indicios que componen el museo, la red que los une. Así, el propósito de Trejo es buscar la verdad en los detalles irrelevantes que conforman su museo particular y que acaban convirtiéndose en el esqueleto mismo de la trama de *Filosofía y letras*, cuyo armado resulta de por sí circular. En la introducción, Esteban Miró ingresa a la facultad en ruinas a escribir "su versión de los hechos", y la última frase de la novela retoma el inicio: "Alumbrado por la luz de mi casco minero, releo y corrijo mi versión de los hechos" (De Santis 1998: 207).

En el prólogo final del *Museo de la novela de la Eterna*, el autor, refiriéndose a su teoría novelística, que denomina "Trama de doble novela", declara que esta solo podría cumplirse

escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no 'personajes', por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. (Fernández 1975: 265).

Como si se tratara de un juego de cajas chinas, convierte al lector de la novela de Macedonio en personaje de la misma novela que lee, y mientras que todo personaje de la novela detenta su condición de no-existencia, en el caso del personaje-lector esta condición aparece atenuada. Así, el conjunto de lectores de la novela-museo nos encontraríamos dentro de una trama y, al mismo tiempo, estaríamos siendo leídos por otros lectores. De esta manera, nos constituimos en personajes-lectores de una novela que, a su vez, despliega personajes.

personajes-lectores y personajes-autores, todos ellos conformando el museo mismo de la novela leída. La circularidad persiste e invita a la eternidad.

La Máquina de *La ciudad ausente* produce relatos que luego se convierten en recuerdos que todos suponen que les son propios, relatos que se convierten en vivencias que se asumen como personales; el relato aparece invadiendo los hechos, desdibujando los límites, las fronteras entre lo vivido y lo narrado. Los mismos relatos de la Máquina parecen formar “un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria” (Piglia 1992: 164). El relato es infinito y el fenómeno se nos aparece con la forma de la circularidad, como las galerías mismas del museo en el que se encuentra la Máquina: “Un espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque y sobre la saliente de piedra, en una tarima, me han abandonado” (Piglia 1992: 166).

El museo de Morel también se ha concebido con espacios circulares: posee un salón redondo, una torre cilíndrica y una escalera de caracol. Estos rasgos circulares o espiralados de los museos resultan coherentes con los fenómenos que ocurren dentro de los mismos.

En *La ciudad ausente*, el relato de Junior podría pensarse como tronco de la novela, y a todos los relatos producidos por la Máquina como arborescentes, como secuencias periféricas o secundarias. Sin embargo, no resulta tan simple, puesto que la delimitación de relatos principales y secundarios se resiste frente al fenómeno de imbricación que presenta la trama. Cada uno de los relatos producidos por la Máquina opera retroalimentando aquella aparente historia principal. Pareciera que el relato que liga a Junior, Macedonio -aquí personaje-, Russo, Fuyita y Elena en el museo se constituyera en el esqueleto de la narración, distinguiéndose así de la ficción que la Máquina produce. Son estos relatos los que influyen y modifican el orden de lo real. La trenza que parecen tejer ambos estratos no presenta una clara distinción entre un posible comienzo o un admisible final. Este fenómeno que se origina dentro del museo luego lo trasciende como si se tratara de haces que el museo mismo irradia.

Algo similar ocurre en *La invención de Morel*, en la que las imágenes grabadas no tienen ni comienzo ni final. Recomienzan una y otra vez, proyectando aquella única semana compartida en el museo de la isla como en un “disco eterno”.

En la novela-museo de Macedonio, se plantea la resurrección de los personajes ante el anunciado final de la novela: la “resurrección novelística” planteada como deseo del lector, quien lee el deseo del lector propuesto por Macedonio, lector que deberá recomenzar la novela si desea tal resurrección. Pero como *Museo de la novela de la Eterna* carece de “final”, no resulta necesario terminar su lectura para volver a comenzar; no hay un inicio tradicional de la narración como tampoco hay un fin que cierre el texto. La novela de Macedonio invita insistentemente a la lectura “salteada”, exige abiertamente una “entre-

lectura" e incluso le dedica un prólogo al "lector salteado". No hay ciclo que cumplir para luego tener la posibilidad de reiniciarlo. Lo que se propone es una lectura salteada, azarosa y perpetua²¹.

Aparece así el quiebre de los principios sobre los que se erigía la ideología de la modernización: ya no hay tiempo lineal, con su sujeto operador de síntesis y constructor del saber, ni confianza en la superación de las ideas, ni en el progreso. La sólida presencia de un presente, el "tiempo vacío homogéneo" de W. Benjamin, abre la posibilidad a nuevos espacios y a la heterogeneidad que reclama el derecho a ser conservada. Por su parte, la teoría de la musealización de la cultura de J. Baudrillard se ubica en la línea de la vieja crítica al museo como cámara mortuoria, o bien como memorial, aquello que seguirá en pie después de que el último resto de vida haya sido eliminado del planeta. De allí que esta mirada reflexione sobre el holocausto nuclear, es decir, sobre el temor a desaparecer en relación a la musealización, como si se tratara de una lógica de la autopreservación de la memoria colectiva muerta.

5. EL MUSEO COMO ESPACIO DE ALTERIDAD ONTOLÓGICA

«No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no-ser.» (Fernández, 1975:266). Estas son las palabras finales de la novela de Macedonio. La construcción de esta novela-museo macedoniana tuvo por anhelo justamente la reunión de personajes en la Estancia, en el hogar para la no-Existencia; y ese hogar, es el museo mismo. Los personajes desean la existencia e intentan dar vida corporal a la Eterna. Los lectores, presumiblemente existentes, desean ser personajes ya siéndolo, puesto que dialogan con el propio autor en varias ocasiones. Estos lectores declaran su firme deseo de no-ser, con esta confesión el lector ha entrado en la novela-museo, espacio del no-ser. Dentro de este espacio del no-ser, habría algo así como una gradación ontológica: los personajes de la novela conformarían el estrato del no-ser, carentes de cuerpo físico, poseen el «ser de personaje» y son definidos como «conciencias». Un segundo estrato correspondería al del lector: por un lado, como un personaje-espectador, testigo de la trama que desea el «ser de personaje»; por otro lado y en el mismo nivel ontológico, se encuentra el autor que también es personaje de la novela y que por momentos se alinea con el personaje del

²¹ Los personajes-lectores declaran: "No molestemos al autor. Obra de arte en la que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, lector. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente" (Fernández 1975: 253).

presidente. El personaje-autor le propone al personaje-lector entrar a la novela para así salvarlo de la vida, lo que recuerda al museo de Morel: ha grabado a sus amigos para salvarlos de la finitud y el mismo protagonista confiesa, luego de su decisión de ingresar a la eternidad: «(...) estoy a salvo de una interminable muerte sin Faustine.» (B. Casares, 1984:150). El personaje-autor en la novela de Macedonio confiesa: «Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos.» (Fernández, 1975:181). Los personajes dentro de esta novela-museo tienen la posibilidad de debilitar su no-ser asumiendo un grado de ser superior con el recurso de la Trama de Doble Novela: Quizágenio le explica a Dulce -Persona que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y los personajes que escuchan ese relato asumen realidad puesto que se les siente personajes a los de la novela que se narra «quíralo o no el lector», concluye. De aquí en más, resta reconocer la instancia del lector existente de *Museo de la Novela de la Eterna*, nosotros, que estamos considerados y representados por personajes en la trama que leemos y que sentimos que podríamos, quizá, ser parte del museo, específicamente del «Pabellón de lectores ganados al encantamiento» de la estancia «La Novela».

Esta alteridad ontológica que se presenta en la novela macedoniana, resulta coincidente con la del museo de *La invención de Morel*. En el museo de la isla, las imágenes de sus moradores tienen alma. El fugitivo, el protagonista posee existencia que luego pierde al decidir su propia grabación. El precio de la perpetuidad del alma se paga con la finitud del propio cuerpo, con el fin de su existencia. Por amor a Faustine, su alma vivirá eternamente. Las imágenes proyectadas, en nada se distinguen de las personas vivas: «Congregados: los sentidos, surge el alma». Así como en Macedonio, el autor «vacía» a los lectores, «encantados» por su museo-novela, ganándolos como personajes; así, Morel graba a personas vivas, quitándoles su existencia y las gana como imágenes: «Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida» (B. Casares, 1984:108), escribe Morel.

El museo de *La Ciudad Ausente*, resulta el ámbito desde el cual la Máquina prodiga copias, simulacros de lo real. Aquello real que parece diluirse pues es influido y modificado por los relatos-copias que alteran lo primariamente real - si es que alguna vez lo hubo. En una dinámica circular, los relatos que emite la Máquina desde el museo modifican el nivel de lo real. La ficción, el no-ser macedoniano posee la capacidad de transformar aquello real generándose así a partir de la copia, el original, como si se tratara del camino inverso al platónico. Según la teoría de las ideas de Platón, la copia es copia de un original; en la novela, es la copia la que genera el original. Y, ni siquiera sucede esto de modo tan claro, en un tejido espiralado, la trama se arma de copia a original; y, del original parte hacia la corrección de la copia. Como en un museo que evoca la escalera del Museo Guggenheim o la escalera de caracol del museo de Morel, así, los relatos de la

Máquina ascienden como en un espiral ascendente los distintos niveles ontológicos²². La Máquina que produce los relatos se puede conservar y de hecho es lo que aparece en el museo; sin embargo, los relatos que produce son descontrolados y los que se conservan terminan devorándose lo real y entonces la ficción supera la instancia de lo real. Esta es una de las tesis de *La ciudad ausente*: la literatura no es material coleccionable porque escapa a cualquier control, supera cualquier jerarquía o serialización. Una segunda tesis consiste en el reconocimiento de la ausencia de lectores, el museo donde se encuentra la Máquina no recibe visitantes, es un espacio de clausura. Encerrada en el salón circular del museo, se encuentra a la espera de su desactivación, el ingeniero Russo le explica a Junior: «(...) decidieron llevarla al Museo, inventarte un Museo, compraron el edificio RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron salvarla, relatos, y relatos y relatos.» (Piglia, 1992: 153). Estos relatos se convierten en recuerdos que todos suponen propios. Han intentado convertirla en una «pieza muerta» encerrándola en el museo y han fracasado. Pero este museo, como los de las demás novelas, no son museos-depósitos, en los que el tiempo parece haberse congelado. Estos museos de la ficción son espacios que alteran el devenir temporal, modifican los estratos ontológicos e inauguran un ámbito donde los sentidos se multiplican.

El museo de Trejo en *Filosofía y letras*, constituye un espacio que contiene aquello que está por desaparecer, lo que está en vías de dejar de ser. Las cosas que están «en fuga», camino de no-ser, son preservadas por el museo. Aquellos objetos-pistas que Gaspar Trejo colecciona y conserva son enumerados y descritos e: una pequeña libreta roja²³. En algún sentido, el museo de Trejo, resulta similar a la Poética de Brocca, desplegada hacia el final de la novela²⁴: cuando la ficción copia lo real y a su vez, lo real se encuentra estimulado y provocado por la ficción. Conde empuja a la profesora Granados por el hueco del ascensor, y ésa no ha sido más que una acción «guiada» por el mismo Brocca²⁵.

²² «(...) ahora la Máquina incorporaba materiales de la realidad (...) [Junior] revisó otra vez toda la serie de relatos (...) Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales.» (Piglia, 1992: 90y 102).

²³ Le confiesa a Miró: "Estoy condenado a la enumeración de las cosas que encuentro de improviso, las cosas que siempre están en fuga." (De Santis, 1998:131).

²⁴ "Brocca vislumbró los alcances de su poética: narrar una historia con hechos, como un conspirador, empujando a los protagonistas desde las sombras, y mientras tanto recoger el relevo de los acontecimientos en un libro secreto y absoluto." (De Santis, 1998:200).

²⁵ "La vida ya se había convertido para él en una serie de dispersos bloques narrativos que había que unir a través de maniobras audaces(...)" (De Santis, 1998:201)

Los indicios que Trejo reúne en su museo, son aquellos elementos con los cuales intenta descubrir la estrategia de Brocca. Trejo utiliza -sin saberlo aún- la misma técnica: en lugar de bloques narrativos, reúne objetos-pistas, indicios, y luego intenta unirlos, «armar la red que los une». Gaspar Trejo, igual que Macedonio, afirman que la realidad es imaginaria, y que sólo por esta vía es posible alcanzar alguna verdad. En *La Ciudad Ausente*, Macedonio sostiene que lo posible es lo que tiende a la existencia: «Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad.» (Piglia, 1992:63). Con la invención de la Máquina, Macedonio intenta anular la muerte y lo logra. Aunque luego intenten desactivarla, aislada en el museo, la Máquina no cesa de producir varias versiones de un mismo relato: los posibles coexistiendo, corrigiéndose entre sí de forma simultánea.

El fugitivo de *La Invención de Morel*, prefiere la copia a lo real, decide grabar su imagen pagando el precio de la pérdida de su existencia y así vivir eternamente en el museo. Este museo de Morel es el hogar de las copias, de las imágenes que ofrecen la perpetuidad que el original, la existencia misma, no contempla. Es el museo de las imágenes grabadas, de “lo posible” diría Macedonio. El museo de la novela pigliana, es el museo de las posibles versiones de la ficción y de las copias. El museo de Trejo es el museo de aquello que está en fuga, que está por desaparecer, por no-ser. El museo de la novela de Macedonio es el hogar de la no-existencia, de la vida de personaje, de la vida de novela, la estancia del no-ser.

Si para Martin Heidegger, los objetos del museo estaban presentes por pasados, por haber pertenecido a un mundo «sido» de un «ser-ahí»; aquí los objetos del museo están presentes por posibles, no han sido rescatados del pasado, sino que se producen, proliferan en el ámbito del museo sin pertenecer a un mundo «sido», sino siendo posibles en un espacio sin referentes, cuyo sentido lo construye el discurso mismo en el transcurrir de su mismo discurrir.

6. EL MUSEO COMO ESPACIO DE HUIDA DE LA MUERTE

Uno morirá. El “Uno” heideggeriano reconoce la ‘certeza’ empírica de este ‘hecho’ y ‘huye’. La muerte es la posibilidad más peculiar del ‘ser-ahí’. El ‘ser a la muerte’ es la condición de posibilidad de la existencia. El Uno, el modo impropio del ‘ser-ahí’, cierra la posibilidad que es la muerte, desviando la vista, cerrando su posibilidad más peculiar: El “Uno” morirá, pero por lo pronto aún no.

El espacio del museo en estas cuatro novelas, es el espacio de la huida de la posibilidad más peculiar del “ser-ahí”: la propia muerte. Ocupando el museo, se detiene la posibilidad de morir puesto que se suspende el devenir. La ficción que constituye los museos atemporaliza, ‘congela’ y así posibilita ‘cerrar’ la

posibilidad que es la muerte. Se huye de la posibilidad de dejar de ser ingresando a una no-existencia. Así se logra el consuelo que calmará la angustia de dejar de ser. Entonces congela su existencia, pues mientras siga siendo no es lo que será. El museo preserva la propia existencia, anula la muerte, calma y consuela.

En *La Ciudad Ausente*, Macedonio convierte a Elena en máquina y así ingresa al museo. El lector de *Museo de la Novela de la Eterna* desea su propia inserción como personaje a la novela-museo. El protagonista de *La Invención de Morel* se graba a sí mismo y se integra a la proyección del museo. Los objetos en fuga, salvados del olvido o la desaparición en *Filosofía y letras* son rescatados en el museo. 'Cierran la propia muerte' e ingresan a un presente iterativo, se recuperan ingresando a la circularidad de un limitado presente, protegidos del devenir, que comienza y recomienza una y otra vez. Ámbito en el cual no hay lugar para el futuro, donde no existe aquello 'por venir'.

Este huir de su condición de 'ser en el mundo' de su 'ser en relación con el fin', de 'ser en relación con lo que "aún no se es", se concreta en la inmortalidad o la eternidad de la ficción.

7. EL MUSEO COMO MORADA DE LA FICCIÓN

El museo de *La Ciudad Ausente* se encuentra clausurado; el de *La Invención de Morel*, está perdido en una isla; el de *Filosofía y letras*, es privado, individual, casi doméstico; y, el de *Museo de la Novela de la Eterna*, se encuentra reservado para las no-Existencias. Estos espacios no están al servicio de la sociedad, ni se estudia ni se investiga, sino más bien se despliega un modo de ser. En este espacio de clausura, limitado y abandonado donde funcionan los museos se instala la ficción. Pero las redes de la ficción superan los límites que les han impuesto y se cuelan más allá del museo mismo. En *La Ciudad Ausente*, los relatos trasponen las paredes del museo y se filtran modificando, invadiendo el ámbito de lo real. El museo constituido en espacio de clausura, tiene por objetivo callar a la Máquina, suprimir su actividad. Elena, la Eterna, la Máquina, es la que mantiene vivo el relato: "(...) la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo." (Piglia, 1992:49). El objetivo es callar las historias de la Máquina o callar la Historia y sus múltiples versiones; anular a la Máquina o mejor, anular la memoria de la Máquina confinándola al encierro. El museo, el *espacio de reclusión* se presenta como intento de anulación de la memoria, de detención de la ficción. Intento frustrado, el poder de las versiones de los relatos, las versiones de la historia invaden lo real y como si las paredes del museo no existieran, las traspasa, las supera. Las historias, la Historia inunda la realidad y la corrige, la afecta e incluso la genera.

Este concepto de museo ligado a la ausencia de devenir y muerte lo desarrolla Néstor García Canclini cuando reflexiona sobre el sentido de los

monumentos en un espacio urbano en plena y continua transformación²⁶. En el afuera, en la calle, los sentidos se renuevan por estar superpuestos al fluir del presente y de sus contradicciones: N. García Canclini que señala la falta de actualización de los monumentos y objetos históricos encerrados en vitrinas y a cargo de guardianes, sugiere promover los cruces temporales, de intereses y fomentar las "irreverencias" de los ciudadanos en contacto cotidiano y cercano con las representaciones de la herencia de un pasado común. El propósito central del museo, y se refiere en este caso al Museo Antropológico de México, consiste en la exhibición de grandes culturas étnicas que parte de un proyecto moderno cuyo objetivo fue la construcción de una nación, para lo cual retoma varios tópicos de la Modernidad como la proporción de indios en el número total de habitantes y la conquista, pero no se refiere a los diversos conflictos sociales que se produjeron como consecuencia. El museo compone una versión unificada de la historia presentando la diversidad subsumida y englobada en una unidad nacional²⁷. Entre sus supuestos se encuentra la analogía entre escuelas, monumentos y museos en tanto escenarios de legitimación de lo culto tradicional, concepto que en la actualidad está siendo revisado ante el fenómeno masivo y mundial denominado *boom museístico* que echa por tierra cualquier relación entre el museo y la idea de muerte. Aunque sí desarrolla relaciones que mantienen los museos, a los que G. Canclini llama "santuarios tradicionales de elite", con las leyes industriales de la comunicación que dan cuenta de qué manera los medios masivos preparan al público, le ordenan la búsquedas para que la muestra se aborde con un sistema clasificatorio y una interpretación predeterminados²⁸. Esta línea de análisis desemboca necesariamente en una teoría de la recepción del arte con el objeto de relevar las operaciones de producción de sentido, de interpretación por parte del espectador. Puede indagarse el destino de la Modernidad desde el polo que comunica, que produce el artefacto cultural pero

²⁶ "Mientras en los museos los objetos históricos son sustraídos de la historia, su sentido intrínseco es congelado en una eternidad donde ya nunca pasará nada, los monumentos abiertos a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio. (...)" (G. Canclini, 1990:280).

²⁷ "(...) la museografía subordina el conocimientos conceptual a la monumentalización y ritualización nacionalista del patrimonio. El Estado da a los extranjeros, y sobre todo a la nación (...) el espectáculo de su historia como base de su unidad y conciencia política." (G. Canclini, 1990:177).

²⁸ "Luego de escuchar en la publicidad casi todo lo que hay que saber sobre los sacrificios creativos del artista y los de quienes consiguieron traer la exhibición, puede parecer normal que haya que recorrer fatigantes colas para llegar al santuario donde se encuentra el resultado: la cola del museo como procesión (...) puestos de hot dogs y refrescos, posters y ropa informal como souvenirs, banderas con la firma del artista, acompañaban el ritual (...)" (G. Canclini, 1990:99).

habrá que hacer lo propio con su consumo y éste es el punto en el que los estudios no abundan.

Néstor García Canclini señala el predominio de la cultura escrita sobre la visual en Argentina, al igual que en Brasil, Chile y Uruguay, por su moderada tasa de alfabetización y por las élites que tuvieron a su cargo la formación de la Modernidad y que en algún sentido sobreestimaron la escritura como es el caso de Ricardo Rojas y Martínez Estrada. Se observa un predominio de ensayistas y escritores, una mirada literaria antes que visual sobre el patrimonio cultural, que resulta también un modo de preservar la memoria y el uso de los bienes simbólicos para minorías y así conservar la escisión entre élites y pueblo en especial si las mayorías no se encontraban alfabetizadas. Desde esta perspectiva, la Máquina que relata historias en la sala circular del museo de *La ciudad ausente*, se instala en el lugar del conflicto mismo entre la escritura y el arte visual, o bien entre la escritura y la reconstrucción de un patrimonio cultural. Cuando los relatos de la Máquina invaden los hechos, convertidos en vivencias personales de los personajes, allí los límites entre ficción y realidad se desdibujan, las fronteras entre lo vivido y lo narrado desaparecen. Las historias se encuentran en íntima relación con la Historia, con el relato de la Historia y entonces el interés por callar a la Máquina en un museo-mausoleo ya no es silenciar al arte, es silenciar el relato de los hechos en el que realidad y ficción vuelven a encontrarse.

El fugitivo de *La invención de Morel*, es expulsado del museo con la sorpresiva aparición de "los veraneantes"²⁹, desplazado hacia los márgenes de la isla, lejos del museo y a merced de mareas y tempestades. Sin embargo, sólo cuando se encuentra despojado de sus pertenencias y víveres —porque han quedado dentro del museo— ya en los bordes de la isla, es que comienza su propia escritura. Tuvo que aparecer la ficción, esta suerte de película, de reproducciones en el museo para que el protagonista, ahora marginado, comenzara su escritura. Escritura que acabará cuando el narrador alcance el centro, el museo mismo, el espacio de la ficción. Ficción de las imágenes a las que ingresará, y entonces, el relato llegará a su fin. Como nosotros mismos frente a la novela, que nos corremos hacia los bordes y desde allí, como fugitivos, nos vamos apropiando de la ficción, usurpamos el espacio del museo, terminamos habitándolo para investigar, para sobrevivir, y para luego, volver a los márgenes de la isla. Hasta que decidimos ingresar a la ficción y formar parte de ella, del centro y de habitar perpetuamente el centro del museo para lo cual hará falta un distanciamiento de nosotros mismos, una desapropiación. Y esto es lo que el fugitivo lleva a cabo, se desapropia de sí

²⁹ "Son inconscientes enemigos que, para oír Valencia y Té para dos (...) me privan de todo lo que me ha costado tanto trabajo y es indispensable para no morir, me arrinconan contra el mar en pantanos deletéreos." (B. Casares, 1984:20)

e ingresa en una forma de ser "otra", perdiendo su existencia. Lo que no es diferente de lo que le ocurre al personaje-lector de la novela macedoniana, no es protagonista, ni siquiera tiene estatuto de personaje y sin embargo, desea "vida de novela", vida en el museo. La ficción lo ha "encantado" y desea ingresar a ella, a ese eterno presente, a esa no-Existencia que la ficción inaugura³⁰. Las numerosas inconclusiones de la novela son una invitación al lector(se autoproclama novela abierta, a disposición de aquél que quiera corregirla, enmendarla. Con este ofrecimiento, la ficción aparece como sólo dispuesta, no desplegada, abierta a la ficción del lector³¹. La apertura de esta novela-museo, esta invitación a la no-existencia carece de libre retorno, se trata de una invitación para entrar pero no parece fácil salir. Una vez adentro, se cierra, tanto que el autor mismo cree haberse fundido en el personaje de El Presidente³². La ficción del museo busca salvar a los lectores de la vida, que se pierdan de sí mismos e ingresen en la ficción. La ficción puede garantizar la inmortalidad, como es el caso de *La ciudad ausente* y de *La invención de Morel*, o salvarnos de la finitud que promete la vida como en el caso de *Museo de la novela de la Eterna..* En los dos casos, el milagro ocurre en un museo.

8. CONCLUSIÓN

El espacio de la ficción se presenta en estas novelas ligado al espacio del museo, ámbito privilegiado de las artes visuales; los relatos de ficción en un espacio de conservación de objetos prestigiosos o bien de obras de arte parecen reclamar un lugar institucional para la literatura, o bien la posibilidad de que las multitudes recurran a la literatura así como recorren *sedientas* las galerías de los museos³³. Frente al museo desierto de *La ciudad ausente* y el museo cuyo único espectador desea transformarse en pieza de observación en *La invención de*

³⁰ Y el autor mismo quiere ganarlo para su novela: "Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo vivir, no presenciando 'vida', (...) yo quiero (...) ganarlo a él como personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir." (Fernández, 1975:39/40)

³¹ "Reconóceme que esta novela por la multitud de inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales." (Fernández, 1975:262)

³² "(...) pavor senti ha poco escribiéndola; por eso tuve que decir fuertemente 'no soy el Presidente'. Agotamiento, vahido espantable, por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí." (Fernández, 1975:213f)

³³ Cf. "Los museos y las multitudes sedientas". Cap.X en Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.

Morel, la literatura de ficción parece reflexionar sobre la escasez de lectores frente al éxito masivo de espectadores de arte visual. La conexión entre literatura y arte se transforma en fusión en *El museo de la novela de la Eterna* que no es más que la misma novela macedoniana, museo en el que se conservan los personajes para la No-Existencia que se propone no avanzar en ninguna dirección, huyendo de cualquier *alucinación de realidad* y así concretar la novela-museo, remarcando una vez más la agonía de lo real y el gobierno de lo posible.

Cuidar y velar porque el museo se sostenga como lugar privilegiado de controversia y negociación culturales, para inaugurar un verdadero multiculturalismo posibilitando nuevas representaciones, se presenta como tarea no menor frente a la abrumadora tendencia a la fetichización actual, como es el caso del museo privado de Trejo en *Filosofía y Letras*. No puede ignorarse, como señala Remo Guideri, que la proliferación museal también puede estar vinculada con necesidades que cada vez se relacionan menos con lo estético y sí, en gran medida, se relacionan con la organización general de la producción y del consumo de los objetos (Guideri, 1997:74). El juego actual parece presentarse desde dos polos encontrados: por un lado, la producción de objetos pendiente de la necesidad museal, y por el otro, la fetichización museal que depende de ella. El museo puede consagrarse como sitio privilegiado, el riesgo reside, tal como señala R. Guideri, en que la necesidad de consumo del objeto estético museografiado refuerce una codicia colectiva que se presenta, en la actualidad, especialmente insatisfecha.

MARÍA CRISTINA ARES

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ARENDE, HANNAH, 1992, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, JEAN, 1987, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- _____, 1988, *El sistema de los objetos*, Méjico, Siglo XXI.
- BENJAMIN, WALTER, 1986, "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre bibliomanía", *Punto de Vista*, año IX, N°26 de abril, 23-27.
- _____, 1989, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus.
- BIOY CASARES, ADOLFO, 1984, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, PIERRE, 2000, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.
- BRATOSEVICH, NICOLÁS, 1997, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel.
- CHARTIER, ROGER, 1992, *El mundo como representación, estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.

- CROCE, BENEDETTO, 1973. *Estética*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- CULLEN, CARLOS, 1989, "Ética y posmodernidad", en *¿Posmodernidad?* Buenos Aires. Biblos.
- DANTO, ARTHUR, 1999. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- DE SANTIS, PABLO, 1998. *Filosofía y Letras*. Buenos Aires, Planeta.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO, 1975. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires. Corregidor.
- GUIDERI, REMO, 1997. *El Museo y sus Fetiches*. Madrid. Tecnos.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR, 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Méjico. Grijalbo.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1951, *El ser y el tiempo*. Mexico, F.C.E.
- HUYSEN, ANDREAS, 1994. "De la Acumulación a la Mise en Scène: el museo como medio masivo" en *Criterios*, La Habana N°31.
- LAUMONIER, ISABEL, 1993, *Museo y sociedad*. Buenos Aires, CEAL.
- LUMBRERAS, LUIS, "Museo, cultura e ideología" en *Museología y patrimonio cultural: Críticas y perspectivas*, Bogotá, PNUD/UNESCO.
- PIGLIA, RICARDO, 1992, *La Ciudad Ausente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SÁNCHEZ, IVETTE, 1999, *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra.
- VATTIMO, GIANNI, 1994, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Planeta-Agostini.

MATTHEW BAILEY, ED., *Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscrito y edición*. London, King's College London Medieval Studies (XV). 1999. ix + 216 páginas.

La publicación en 1969 del estudio de Alan Deyermond *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»* marcó un hito en la historia de la crítica de las *Mocedades*: cambió nuestra visión del poema épico y renovó el interés en esta obra que había sido descuidada por los eruditos. Tres décadas más tarde, este volumen que reúne ocho trabajos dedicados a explorar diversos aspectos de las *Mocedades*, presenta el fruto maduro de ese renovado interés. Los estudios críticos van acompañados de una reproducción facsímil del manuscrito único que ha conservado el texto y una edición del mismo.

En el primer estudio del volumen, «La autoría de las *Mocedades de Rodrigo*: un replanteamiento» (pp. 1-15), Alan Deyermond reseña las investigaciones de los últimos 25 años (desde la aparición de *Epic Poetry* en 1969) sobre la fecha, el lugar de composición, la autoría, la cuestión terminológica (¿qué es un autor? ¿qué es un poema?) y la transmisión del texto.

En la sección dedicada a la fecha de composición de las *Mocedades*, Deyermond analiza cuidadosamente los nuevos argumentos presentados para apoyar o cuestionar la datación que había propuesto en 1969 (el tercer cuarto del siglo XIV). Hasta fecha muy reciente, no había razones convincentes para cambiar radicalmente la datación propuesta. En 1992, Georges Martin, en un estudio sobre la leyenda de los Jueces de Castilla, formuló una nueva hipótesis sobre el origen de las *Mocedades*, proponiendo una fecha de composición anterior a 1312. Martin basaba su argumentación en tres elementos: las fuentes del poema son del siglo XIII o anteriores; los rasgos lingüísticos del texto no parecen desmentir una fecha de composición anterior a 1350; el contexto histórico reflejado en el poema no es necesariamente el de la guerra trastámara, y podría ser el de fines del siglo XIII o principios del XIV. Después de un análisis exhaustivo de la propuesta de Martin y teniendo en cuenta principalmente la datación de las fuentes, Deyermond concluye que una fecha de composición en los años 50 o 60 del siglo XIV no es tan segura y que, por tanto, es posible que sea correcto adelantarla a principios del siglo XIV (p. 6).

En cuanto al lugar de composición, Deyermond examina las hipótesis de André Grognaud y Juan Victorio, quienes atribuyen un origen zamorano al poeta. Reconociendo la importancia de Zamora en el poema (hay quince menciones de la ciudad), Deyermond concluye que «es muy posible que el autor de las *Mocedades*, obra propagandística palentina, fuera zamorano de origen» (pp. 8-9).

En el apartado «Un poeta culto», el estudioso británico analiza la relación del poema tal como se conoce hoy en día con un poema épico anterior (perdido) que le habría servido como fuente. Anteriormente Deyermond había postulado que las *Mocedades* no es un poema eclesiástico creado ex nihilo, sino una refundición palentina de un poema épico seglar cuyo modo de composición, oral o escrito, es difícil determinar. A la luz de

las investigaciones de los últimos años, el estudioso acepta la idea de que es muy posible que el poeta no sólo refundiera y amplificara el texto de su fuente, sino que conservara parte de la obra original, de modo que su poema puede ser considerado casi un palimpsesto (p. 9). Sin embargo, el poema existente «no deja de ser la obra de un poeta culto, poeta que integró lo heredado, lo tradicional, con sus propios versos» (pp. 11-12).

Con respecto a la transmisión del texto, Deyermond reconoce que la hipótesis que formuló en su estudio de 1969 (composición por escrito, difusión oral por juglares, poema dictado a un copista y posibilidad de que hubiera por lo menos un manuscrito intermedio entre el texto dictado y el existente) fue rechazada «de manera muy sólida, muy erudita» por Ruth House Webber y Thomas Montgomery (p. 13), añadiendo que no hay evidencia alguna de que el texto que ha llegado a nosotros fuera leído, aprendido o transmitido por juglares.

Como cierre de este sesudo análisis, Deyermond presenta una versión revisada de las conclusiones de su estudio de 1969 y termina señalando que «[e]stas nuevas conclusiones son tan provisionales como las de hace 25 años» (p. 15). El rigor y la erudición con que el gran hispanista británico examina argumentos propios y ajenos, dejan ver a las claras la razón por la cual sus hipótesis han resistido, en su gran mayoría, el paso del tiempo.

En «Las Mocedades de Rodrigo y el Romancero» (pp. 17-36), Samuel Armistead estudia las huellas que ha dejado el texto de las *Mocedades* en el romancero tradicional. Según Armistead, hay tres poemas que deben considerarse como «herederos directos y genéticos» de la tradición épica de las *Mocedades*: «Cada día que amanece» («Las quejas de doña Jimena»), «Cabalga Diego Laínez» y «El rey y el Cid a Roma».

El crítico intenta demostrar la relación «directa» de estos romances con el relato épico, aunque reconoce que «jamás hemos de encontrar ninguna correspondencia exacta y sostenida entre los romances y sus fuentes épicas» (p. 21). Esto se debe, en su opinión, a que los romances no derivan de ninguna de las versiones -tres nada más- de los cantares épicos conservados en su forma métrica original. Además, el fragmento épico, una vez convertido en romance, había de experimentar «cierta reorganización, cierta recreación nueva y distintiva, que acabara por apartarlo, de manera más o menos radical, del contexto poético de sus orígenes» (p. 22). Más adelante agrega que desde el momento en que el fragmento épico se lanza a su nueva vida comienza «un proceso de elaboración creativa, de acuerdo con unos criterios estéticos distintivamente épico-líricos y bien diferentes de los que regían su destino original» (p. 22).

Teniendo en cuenta estas observaciones de Armistead, no creo que podamos considerar a los romances «fragmentos» de textos épicos, sino más bien reelaboraciones creativas, de acuerdo con principios estéticos distintos a los de los poemas épicos y apartados «de manera más o menos radical» del texto original.

El análisis de los romances que han sobrevivido en la tradición oral parecen confirmar este alejamiento. En la versión de «Las quejas de Jimena» que se recogió en la Isla de Pico se consignan solamente la agresión contra las palomas y los reproches al rey «o sea precisamente los tramos no épicos del romance viejo» (p. 22). Una versión judeo-marroquí permite verificar «un movimiento hasta cierto punto coherente y predecible, del romancero tradicional moderno, por el que se acentúan los motivos líricos y eróticos a costa de otros elementos narrativos, épicos y heroicos» (p. 25). En «Cabalga Diego Laínez» que, según Armistead, quizá sea el romance que más se acerque a un texto épico conservado, «se nota el mismo tipo de elaboración de probable origen romancístico que ya hemos observado en 'Las quejas de Jimena'» (p. 26). Además, el desenlace «está totalmente en

desacuerdo con el relato épico» (p. 27). En «El rey y el Cid a Roma» Armistead documenta «varias correspondencias cruciales con la tradición épica» (p. 31). Sin embargo, mostrándose parcialmente de acuerdo con Alberto Montaner Frutos, quien prefiere ver en ciertas alusiones dispersas a la juventud de Rodrigo un estado anterior a la formación de un relato coherente de las mocedades, Armistead indica que no podemos saber «a ciencia cierta» qué representan tales alusiones, y concluye que «es imposible saber cuándo se formó MR en la forma en que hoy lo conocemos» (n. 40, p. 35).

A pesar de que este estudio comienza con una cita de Ramón Menéndez Pidal, el análisis de los textos y las conclusiones presentan una visión renovada de la relación entre los cantares de gesta y el romancero tradicional. En los romances se buscan «huellas» y «resonancias» de la poesía épica, y el problema de identificar las fuentes de las cuales derivan (quizá deberíamos decir «en las cuales se inspiran») pasa a segundo plano puesto que se observa en los romances un proceso de elaboración creativa propio de este género.

En «Las Mocedades de Rodrigo y el Táin Bó Cúailnge» (pp. 37-52), Thomas Montgomery establece una serie de correspondencias entre el episodio de las *Mocedades* que termina con el desposorio de Rodrigo y Jimena y la tradición del rito de pasaje estudiado por Georges Dumézil en varias tradiciones europeas, especialmente en la saga irlandesa Táin Bó Cúailnge. Montgomery no pretende probar derivaciones textuales específicas, sino señalar las numerosas coincidencias narrativas que serían reflejo de un sustrato «antiguo, amplio y variable» de tradiciones folclóricas (p. 38).

Respondiendo a un artículo de 1992 de Alberto Montaner Frutos («Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y el Romancero»), Montgomery se propone demostrar que «en las *Mocedades* así como en el Táin, la mujer actúa de forma atrevida y muy positiva en la integración del héroe en la sociedad, y que Jimena es una figura fuerte y benéfica, más 'lanzada' que desvergonzada o impúdica» (p. 39).

David Hook y Antonia Long examinan en «Reflexiones sobre la estructura de las Mocedades de Rodrigo» (pp. 53-67) las distintas posibilidades que se han planteado acerca de la estructura del poema, cuyo texto se ha conservado en un manuscrito único, incompleto y defectuoso. En su opinión, la clave de la estructura narrativa del poema es el voto de Rodrigo, por el cual el héroe se compromete a combatir en cinco lides antes de casarse con Jimena. Hook y Long analizan detenidamente las propuestas de Ramón Menéndez Pidal (la organización del texto en su edición de las *Mocedades* indica que las cinco lides comprendían todas las batallas posteriores al voto), de Samuel Armistead (según el cual la invasión a Francia formaría un segundo cantar separado de la primera parte del poema y las bodas del héroe se celebrarían antes de su incursión al norte de los Pirineos) y de Alan Deyermond, quien está de acuerdo con Armistead.

Hook y Long proponen una estructura distinta: la intervención de Rodrigo en la restauración de la diócesis palentina sería la quinta lid de la serie del voto y la última del poema, a la que seguiría el casamiento del héroe (ambos episodios faltarían en el texto incompleto del poema). «El poema alcanzaría así su culminación en las bodas de Rodrigo y Jimena después del éxito de la expedición francesa y la reposición del obispo» (p. 61). La hipótesis es interesante pero imposible de comprobar, y los ejemplos aducidos de la narrativa tradicional no resultan convincentes, pues el autor culto de Palencia que buscaba «establecer un vínculo entre héroe y diócesis» (p. 64) no tendría que recurrir necesariamente a las estructuras del cuento tradicional. Por el contrario, sabemos que el poeta comenzó su obra con una larga introducción histórica en la que habla de los antecesores del rey Fernando, de Fernán González y la exención de Castilla, de los descendientes de Fernán

González, del descubrimiento de la tumba de San Antolín; del primer obispo de Palencia y de los comienzos del reinado de Fernando. Esta introducción ocupa el primer folio del manuscrito (en el cual el texto aparece prosificado) más unos trescientos versos aproximadamente. Sin embargo, de esta introducción histórica no se da cuenta en ninguna de las estructuras propuestas pese a que constituye más del 25% del texto conservado.

Quizá el aspecto más valioso del estudio de Hook y Long sea su análisis crítico de las propuestas de Menéndez Pidal y Armistead. Estos estudiosos basaban su interpretación de la estructura del poema en la presunción de lagunas en el texto o en otras obras sobre las mocedades que reconocían, en algunos casos, como «profoundly different works» (p. 56). Hook y Long opinan que es «peligroso utilizar así la evidencia de otras formas de una leyenda» (p. 56), y cuestionan la existencia de algunas de las lagunas identificadas por Menéndez Pidal y Armistead (p. 59).

En «El papel de la mujer en las Mocedades de Rodrigo» (pp. 69-88), Véra Castro Lingl clasifica los personajes femeninos de la épica en las siguientes categorías: la vengativa (rasgo que caracterizaría a casi todos los personajes femeninos de la épica), la adúltera y/o lujuriosa, la esposa fiel, la maternal y la pasiva. A diferencia de la Sancha del Poema de Fernán González, «una mujer llena de vigor y espejo de perfección» (p. 75), Jimena en las *Mocedades* oculta «un anhelo siniestro de venganza y se vuelve el peor enemigo de Rodrigo» (p. 76). Según Castro Lingl, el pedido de «mesura» de Jimena a sus hermanos y su determinación de obtener «derecho» del rey expresan el deseo de la joven de vengar la muerte de su padre (p. 78). Lo mismo ocurriría con su pedido al rey de que administre justicia («derecho me mandat dar», v. 371). La estudiosa arguye que la palabra «derecho» es usada en este caso «casi sinónimamente al vocablo venganza» (p. 79).

Castro Lingl afirma que el objetivo de Jimena al casarse con Rodrigo es «asegurar el cumplimiento de la tan anhelada venganza, protegiendo a su familia y trayendo inestabilidad para los Laynez, ante todo para Rodrigo, que tendrá que convivir diariamente con su peor enemigo» (p. 81). Sin embargo, reconoce que al no aparecer el episodio de las bodas en las *Mocedades*, que además no se ocupa de la vida conyugal de los esposos, no se pueden buscar pruebas de esta interpretación en el texto. Para ello recurre al romance «En los solares de Burgos», en el cual Jimena le reprocha al rey la constante ausencia de su marido. Castro Lingl interpreta la ausencia del esposo como una excusa de Rodrigo para no cumplir con las obligaciones de la vida matrimonial. No me parece persuasivo el intento de interpretar un poema épico utilizando un romance de fecha muy posterior, y la interpretación del texto que ofrece Castro Lingl tampoco me resulta convincente. No hay que olvidar que el romance presenta las quejas de una Jimena enamorada que reprocha al rey la ausencia de su esposo, «vn garçon bien domeñado/ falagueño, humilde» (p. 81). No encuentro ninguna indicación en este texto de que «el estar con su mujer se ha convertido en una pesadilla angustiada y tenaz» para Rodrigo, ni de que Jimena se venga al obligarlo «a dormir con el enemigo» (p. 82).

Castro Lingl cita repetidamente el estudio de 1992 de Montaner Frutos para reforzar su hipótesis de que el personaje de Jimena en las *Mocedades* se caracteriza por su «anhelo siniestro de venganza». Sin embargo, Montaner Frutos menciona específicamente el «comedimiento» y la «mesura» de Jimena en las *Mocedades*, y señala que ella propone el matrimonio al rey «como medio de evitar la venganza» (p. 480). La frase (incompleta) de Montaner citada por Castro Lingl («Así en MR, al considerarse la acción del Cid como un delito, se apela ya a la venganza...») está en un párrafo distinto a la primera parte del texto que cita la estudiosa (n. 12, p. 80). Su sentido debe entenderse en el contexto de la

comparación llevada a cabo por Montaner entre la versión cronística de estos episodios y la de las *Mocedades*. En tanto en la crónica la muerte del conde de Gormaz no se define como un crimen y no se busca, por tanto, el castigo del Cid, sino un remedio apropiado que permita resarcir el daño que su acción ha provocado mediante un matrimonio compensatorio. en las *Mocedades*, en cambio, la muerte del conde se ve ya como un delito (aunque sea «heroico»), por lo que el matrimonio no es puramente compensatorio sino también punitivo o vindicativo (Montaner Frutos, pp. 479-481).

Tampoco parece justificada la afirmación de Castro Lingl de que los nombres de Sancha y Constanza, atribuidos a la esposa de Fernán González en el Poema de Fernán González y en las *Mocedades* respectivamente, «aparecen a la sazón íntimamente vinculados» (n. 9, p. 74). La estudiosa basa su afirmación en sólo dos privilegios otorgados por Alfonso VII con sus hijas Sancha y Constanza. También es cuestionable su interpretación de que Rodrigo no se considera comprometido con Jimena puesto que da su consentimiento a un segundo desposorio con la hija del conde de Saboya. Según Castro Lingl, este segundo desposorio sería un matrimonio compensatorio (p. 85). Curiosamente, la estudiosa no cita ningún verso de este episodio de las *Mocedades* que sirva para apoyar su afirmación. Al ofrecimiento matrimonial del conde de Saboya, Rodrigo responde: «Pues enbía por ella muy privado./ Si yo della me pagare, que cabe se fará el mercado» (vv. 961-962), y cuando llega la doncella, declara: «non cassaría con ella por quanto yo valgo» (v. 972). No encuentro ningún indicio en el texto de que Rodrigo se despose una segunda vez, aunque es evidente que le hace creer al conde que estaría dispuesto a casarse con su hija para poder humillarlo más tarde con una negativa.

Las inexactitudes e interpretaciones dudosas de este estudio hacen difícil concluir con la autora que Jimena es presentada en las *Mocedades* como un personaje con un deseo insaciable de venganza.

Matthew Bailey, el editor del volumen, analiza en «Vestigios del Cantar de Fernán González en las Mocedades de Rodrigo» (pp. 89-97) la heterogeneidad de las *Mocedades*, característica que atribuye a la influencia de fuentes pertenecientes a diversas épocas en el texto y a una variedad de impulsos creadores. Un ejemplo del carácter híbrido del poema sería la inclusión de las hazañas de Fernán González y sus descendientes en una obra cuyo tema principal es la trayectoria heroica del joven Rodrigo (p. 89). Bailey arguye que dos episodios de la vida de Fernán González que aparecen en las *Mocedades*, el de las vistas con el rey de León y el de la fuga del conde de su prisión en Navarra, presentan motivos que tienen «un aire tradicional». Esto subraya, en su opinión, la antigüedad de la materia, que sería anterior a la composición del *Poema de Fernán González*. Los cronistas alfonsíes, quienes probablemente conocían estos episodios, no los habrían incluido en la *Primera Crónica General* por motivos ideológicos y religiosos. Bailey opina que el descaro del conde hacia el rey en el episodio de las vistas y la inspiración pagana del pasaje en que los vasallos del conde insisten en honrar la jura de lealtad hecha a una piedra habrían ofendido a los cronistas. El poeta de las *Mocedades*, en cambio, «no se inclina a alterar la materia tradicional que reúne sino a preservarla en un memorable poema extenso» (p. 97).

En «Las Mocedades de Rodrigo en el marco de la épica de revuelta española» (pp. 99-136), Mercedes Vaquero se plantea la necesidad de estudiar el texto de las *Mocedades* en el contexto de la épica de revuelta, pues, en su opinión, «el carácter altivo, turbulento, e irrespetuoso de Rodrigo con su rey... fue elaborado dentro de los parámetros de los cantares épicos de héroes rebeldes» (p. 102). La estudiosa analiza las *Mocedades* en relación con los cantares perdidos sobre las hazañas de Fernán González y Bernardo del Carpio

que han sobrevivido en prosificaciones cronísticas, en los romances y -en el caso del primero- en una versión rimada en cuaderna vía, el Poema de Fernán González. Vaquero opina que el autor de las *Mocedades* conocía el Bernardo del Carpio aunque no lo menciona, e intenta demostrar que ambos textos comparten un mismo fondo geográfico, histórico y sociopolítico.

En las *Mocedades* se recogerían los temas principales de los cantares sobre Fernán González y Bernardo del Carpio: «del primero la preeminencia de Castilla frente a León, y los otros reinos de España, y del segundo la resistencia a ser España tributaria de Francia» (p. 104). Estos dos temas formarían el eje estructurador de la historia del joven Rodrigo.

En el último estudio del volumen, «Las 'Mocedades' cronísticas» (pp. 137-161), Fernando Gómez Redondo se propone reconstruir la etapa previa a la formación de la *Gesta de las mocedades de Rodrigo que sirvió como «fuente directa» en la redacción de la Crónica de Castilla y de la Crónica de 1344, y que posteriormente habría sido recreada o refundida por un clérigo palentino o por un partidario de la causa petrista.

A diferencia de Armistead, quien apoyándose en dos referencias de la *Primera Crónica General* conjetura que la *Gesta debió componerse a lo largo del siglo XIII, Gómez Redondo afirma que «la Estoria de España no tuvo por qué conocer esta *Gesta ni tal poema tuvo por qué componerse antes de 1270» (p. 142). En su opinión, hubo una etapa previa a la formación de la *Gesta cuya reconstrucción puede llevarse a cabo mediante un análisis de lo que él denomina «las mocedades cronísticas», es decir, las diversas referencias que sobre los primeros hechos de Rodrigo se encuentran en crónicas tanto latinas como vernáculas. Las primeras referencias a la juventud de Rodrigo se conservan en textos latinos del siglo XII: dos dedicados a este personaje (el *Carmen Campidoctoris* y la *Historia Roderici*), y dos que aluden a él (el *Poema de Almería* y la *Crónica Najerense*). En estos textos aparecen datos sobre los primeros hechos de Rodrigo que constituyen unas «mocedades históricas» más o menos verosímiles, que habrían informado los cantares de gesta nacidos de las guerras fratricidas que se desarrollaron entre 1035 y 1072 (pp. 145-146). Gómez Redondo señala que a lo largo del siglo XII existió una materia cidiana que arrancaba a los cantares de gesta sobre la fundación del reino de Castilla (primer Cantar de Fernando I) y sobre las guerras fratricidas (primer Cantar de Sancho II), contradictorios en su ideología (el primero contribuiría a la plasmación de una ideología castellana, en tanto el segundo sería un cantar pro leonés). Esto habría provocado la aparición de un primer *Cantar de mio Cid* que habría tenido como objetivo frenar las aspiraciones leonesistas y nobiliarias durante la minoría de Alfonso VIII. En 1207 se habrían refundido todas estas líneas argumentales en un nuevo poema. A pesar de su mérito artístico, éste no habría desplazado al primer Cantar de mio Cid con sus «mocedades cronísticas». Finalmente, en la segunda mitad del siglo XIII se habrían inventado las mocedades épicas de la famosa *Gesta, «aprovechando toda esa serie de variaciones que el primer CMC determina» (p. 161).

Como señala Gómez Redondo en las primeras páginas de su estudio, éste es un trabajo de «arqueología literaria» que propone una serie de cautelosas hipótesis dentro del marco teórico del neo-tradicionalismo, «donde tanto valen los textos conservados como la huella que los mismos dejaron en su incierta andadura temporal» (p. 138).

A los ocho estudios críticos sigue la reproducción facsimilar, de excelente calidad, del manuscrito único que ha conservado el texto de las *Mocedades*. La reproducción se hizo a partir de diapositivas en color ampliadas para ajustarse a las dimensiones del manuscrito (96% del tamaño original), y es perfectamente legible.

La edición de Fátima Alfonso Pinto (pp. 183-216) sigue el manuscrito literalmente, de acuerdo con los criterios establecidos en la introducción. Evita la corrección, salvo aquellos casos que son claramente «un despiste» del copista, como la repetición innecesaria de palabras.

Es una pena que un volumen tan importante adolezca de numerosas erratas que podrían haberse evitado fácilmente si un corrector de estilo hubiera revisado el texto. Desafortunadamente, parece que las editoriales han abandonado esta práctica, aun en el caso de textos de estudiosos extranjeros que han sido traducidos. Consignamos a continuación los errores detectados: p. 2 r. 9-12 «Es interesante que Diego Catalán... no dice nada» (léase «diga»); p. 4 r. 14-15 «la material tradicional» (léase «materia»); p. 5 r. 28 «Martin exprime... las dudas» (léase «expresa»); p. 5 r. 31-33 «el contexto histórico... no es necesariamente la de la guerra trastámara, sino que puede ser la de fines del siglo XIII» (léase «el de la guerra», «el de fines»); p. 6 r. 31 «También hay que darnos cuenta» (léase «tenemos que darnos»); p. 9 r. 17-19 «Resulta muy posible... que a veces el poeta de las Mocedades no sólo refunde y amplifica» (léase «refundida y amplifique»); p. 11 r. 8 «Ni el hecho de que el poeta... incluyó» (léase «incluyera»); p. 11 r. 11 «afecta... a la validez» (léase «afecta... la validez»); p. 11 r. 37-38 «no estoy convencido de que tiene totalmente razón» (léase «tenga»); p. 12 r. 30-31 «es probable que el poema... no es» (léase «sea»); p. 12 r. 36 «una versión entre muchos» (léase «muchas»); p. 13 r. 17-18 «el hecho de que no trato» (léase «trate»); p. 13 r. 19 «afecta a su validez» (léase «afecta su validez»); p. 15 r. 7 «sospecho que vayan a cambiar» (léase «van»); p. 21 r. 14 «rigorosas» (léase «riguroso»); p. 22 r. 1 «otras versiones, orales y efímeros» (léase «efímeras»); p. 27 r. 9 «influida» (léase «influida»); p. 29 r. 21 «hero» (léase «héroe»); p. 31 r. 15 «En vano atiende al rey de Francia siete días» (léase «espera»); p. 38 r. 15 «Cúailgne» (léase «Cúailnge»); p. 39 r. 19-20 «dando la primera importancia» (¿máxima importancia?); p. 42 r. 5 «terroriza» (léase «aterroriza»); p. 48 r. 32 «que se toma el mando» (léase «que toma»); p. 51 r. 20 «Los tres textos... hacen constancia» (léase «dejan constancia»); p. 53 r. 6-7 «varios aspectos... quedan para resolverse» (léase «por resolver»); p. 53 r. 7 «una de estas es» (léase «ésta»); p. 55 r. 39-40 «El contexto... hace evidente que éste no cuestiona» (léase «cuestiona»); p. 57 r. 22 «Tampoco queda claro dónde se desenlazó el episodio» (léase «cuál es el desenlace»); p. 57 r. 24-25 «las bodas del héroe hubieran seguido inmediatamente la batalla» (léase «a la batalla»); p. 57 r. 39-40 «las bodas habrían seguido la batalla» (léase «a la batalla»); p. 59 r. 2-3 «la llegada del obispo... en la corte» (léase «a la corte»); p. 59 r. 14 «un salto por el copista» (léase «del copista»); p. 61 r. 36 «hombre y mujer» (léase «marido y mujer»); p. 62 r. 24 «túrcicos» (léase «turcos»); p. 76 r. 13 «corren... a las tierras» (léase «corren... las tierras», con el sentido de 'recorrer en son de guerra territorio enemigo'); p. 77 r. 29 «rescabalarse» (¿?); p. 81 r. 8 «acrecenten» (léase «acrecienten»); p. 89 r. 10 «El carácter híbrido del poema es corroborada» (léase «corroborado»); p. 90 r. 5 «[Milá y Fontanals] data el poema de finales del siglo XII» (léase «a finales»); p. 96 r. 13 «su comprometida» (léase «su prometida»); p. 96 r. 31 «[los vasallos] la había recogido» (léase «habían»); p. 96 r. 33 «señor En» (falta punto entre ambas palabras); p. 96 r. 35 «Alonso» (léase «Alfonso»); p. 153 r. 15 «El reto del Cid a los castellanos» (¿zamoranos?).

IRENE ZADERENKO

FERNANDO BAÑOS VALLEJO - ISABEL URÍA MAQUA (eds.), *La leyenda de los Santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*. Santander. Año Jubilar Lebaniego - Sociedad Menéndez Pelayo. 2000. 315 pp.; incluye láminas de varios de los folios.

A pesar de tratarse de uno de las modalidades narrativas más documentadas de la literatura castellana de finales de la Edad Media, la hagiografía en prosa no ha gozado del favor de críticos y editores, que frente a ella han privilegiado el estudio de otras formas supuestamente más representativas del periodo. La edición del Ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander realizada por los profesores Isabel Uría Maqua y Fernando Baños Vallejo constituye un paso significativo en la reivindicación de un género de indudable interés tanto para el estudioso de la literatura como de las mentalidades, y representa también un avance sobre un vacío teórico y editorial que lo especialistas en literaturas no españolas advirtieron y comenzaron a cubrir hace tiempo en sus propias áreas. Tal como señala en su Prólogo Xavier Ajenjo Bullón (pp. 9-10), director de la mencionada Biblioteca, esta edición representa una nueva línea de trabajo (p. 9) corresponde al inicio de un ambicioso proyecto dirigido por el profesor Baños Vallejo que tiene como finalidad reunir en un solo *corpus* la literatura hagiográfica medieval española (p. 10).

Los editores atribuyen la existencia de tal área vacante a diversas causas en la Introducción (pp. 15-18), destacando entre ellas la progresiva laicización de la cultura y los cambios en las expectativas de lectura, factores que han contribuido al alejamiento del público contemporáneo del disfrute de las *vitae sanctorum*. A menudo se ha ignorado el hecho de que las convenciones hagiográficas impregnan otras formas narrativas (la épica o la literatura caballerescas son ejemplos representativos) y que estas historias “no por piadosas son menos heroicas o maravillosas que las de los caballeros” (p. 15).

Efectivamente, el carácter literario, ficcional e incluso fabuloso de estos viejos relatos justifica, de acuerdo con Uría Maqua y Baños Vallejo, el interés actual por ellos más allá de su utilidad para el estudio de la cultura medieval. Declaran al respecto: “Creemos ofrecer [...] materia de estudio y al mismo tiempo un deleitoso recorrido por esa representación del mundo tan ajena: no nos pertenece, y ello es evidente, pero, vista por nosotros, deja de ser la suya: no podemos identificarla con nuestro sentir actual, pero tampoco reconstruir, por mucho que lo intentemos, la percepción del hombre del Medioevo” (p. 18).

Sin negar esta distancia, ni tampoco la evidente tendencia hacia la ficcionalización que muestra en conjunto la literatura del siglo XIV, considero que poner un énfasis excesivo en el carácter ficticio de los relatos de un *flos sanctorum* distorsiona, hasta cierto punto, la percepción que podemos tener del desarrollo de la hagiografía en aquella época, que quedaría de esta manera identificada con *nuestros* intereses de lectura y no con los que guiaron su producción y circulación en el pasado. Tal vez en este punto, convenga invocar una vez

más la consigna que Hans Robert Jauss formulara hace ya prácticamente treinta años, que postulaba la fusión de horizontes de expectativas como una forma de superar las barreras que nos separan de la literatura del pasado sin resignar la especificidad de nuestra propia lectura. De esta manera, podemos aspirar a construir un modelo de aquella primera recepción (para qué fueron producidos y leídos estos textos, en qué circunstancias circularon, a qué necesidades de la sociedad respondieron, todas ellas cuestiones que Baños y Uría tocan en algún momento de su análisis) sin desposeerlos de la función ideológica que cumplieron como parte del programa de instrucción de la Iglesia. Conviene recordar, además, que aunque el deslizamiento hacia el *delectare* estuviera ya avanzado en las literaturas románicas de la época (y la hagiografía no constituye una excepción), se trata de un proceso que se encuentra todavía en curso: ni siquiera las colecciones narrativas profanas muestran un despegue completo de la ficción respecto de los imperativos moralizantes o doctrinales, si bien con frecuencia los tratan problemáticamente (la excepción más notable es, sin dudas, el *Decamerón*, experimento osado que sí recorta un área de sentido autónoma para sus relatos). En virtud de todo esto, tener en cuenta la posición de transición de la colección que nos ocupa resulta, por lo menos, prudente.

Al margen de estas objeciones menores, esta edición del Ms. 8 constituye un aporte valioso al poner en manos del lector interesado en el género hagiográfico el texto completo, frente a la tendencia a editar vidas desgajadas del conjunto que ha prevalecido hasta ahora entre los hispanistas, con la consiguiente pérdida del contexto de colección que es el propio de los santorales. Sólo tres relatos pertenecientes al Ms. 8 (la *Vida de San Patricio*, la de *Santa María de Egipto* y la *De santa María Madalena*) fueron editados separadamente hasta el momento. Otro factor relevante es que se trata de uno de los *flores sanctorum* castellanos más antiguos, pues data del siglo XIV, y es testimonio de la amplísima difusión alcanzada por la tradición narrativa inaugurada por la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine en el siglo XIII.

Dentro de las consideraciones preliminares se incluye una descripción minuciosa del códice que contiene este *flos sanctorum*. Se trata de un códice facticio, *in folio*, que incluye dos colecciones: el Ms. 8 y el Ms. 9, que parece otra copia de la misma traducción, y que coincide en 23 relatos con el Ms. 8. Este último consta de 73 folios en papel, y está escrito a dos columnas, con espacios para las iniciales. Las filigranas y el tipo de letra permiten datar el texto hacia principios del siglo XV. Los tres últimos folios del códice pertenecen a otra mano y parecen ser algo más tempranos que el resto; aparentemente, provienen de un manuscrito más antiguo, y alguien los recogió y los unió al ms. 8 para evitar que se perdieran. El último de ellos posee una filigrana que no ha podido ser identificada, y muestra en el vuelto pruebas de pluma realizadas con posterioridad por distintas manos, como puede apreciarse en la lámina correspondiente (p. 304, corresponde al f. 73v). Precisamente, para ilustrar algunos de los problemas textuales, los editores remiten, tanto en su introducción como en las notas al pie del texto, a las reproducciones incluidas en las láminas al final, entre las pp. 289 y 304, a fin de que el lector pueda apreciar por sí mismo los diversos fenómenos.

El manuscrito presenta 44 relatos, algunos de ellos incompletos. De ellos, 35 son vidas de santos, pero la *Istoria de sant Patricio* está repetida. Los demás corresponden a episodios del Nuevo Testamento, a los que se suman un relato sobre el Hallazgo de la Cruz, otro sobre las Letanías, y un último segmento con relatos acerca la Exaltación de la Santa Cruz. Todas las historias de la colección, exceptuando la de San Mamés, provienen de la *Legenda aurea*, aunque, como demuestran fehacientemente los editores (pp. 21-22), el Ms.

8 no es una traducción de un texto latino sino una copia de otro texto romance. El escriba, probablemente un leonés occidental, no parece dominar la gramática latina, y aunque la caligrafía es legible, la construcción del texto es descuidada. Por otra parte, las dos copias de la *Istoria de Sant Patricio* son prácticamente idénticas (presentan apenas dos variantes), lo cual sería inexplicable si se tratase de una traducción directa del latín.

Según proponen Baños y Uría, es posible pensar que la copia debió de hacerse para una comunidad de monjes, o por lo menos durante cierto tiempo perteneció a un convento: "Esta opinión viene apoyada por una nota en el margen inferior del f. 65c que dice así: 'Manda el padre que leyere' [...]. La mención del "padre" apunta, sin lugar a dudas, a un monasterio" (p. 23). Destacan además ciertos rasgos que indicarían que el texto era leído en voz alta para un auditorio, como por ejemplo, la reiteración de la fórmula "en tal día como hoy", que sugiere que los relatos eran leídos en ocasión de aniversarios de su fiesta "por un monje a una comunidad monástica" (p. 23).

Tras una serie de consideraciones acerca de la lengua del códice (pp. 25-27), el estudio se centra en la comparación entre el Ms. 8 y las historias correspondientes en el texto de Jacobo de Vorágine. No obstante la tendencia de los santorales castellanos a omitir muchas de las vidas de la *Legenda aurea*, en este caso se trata de un códice fragmentario, que abarca desde febrero hasta agosto, y que "comienza y termina abruptamente, sin título general, ni índice, ni *incipit*, ni *explicit*" (p. 29). Por otra parte, el traductor parece haber tomado las historias que le interesaron de acuerdo con su propia devoción (omite algunos santos célebres, como de Santo Domingo de Guzmán). Del cotejo minucioso entre la *Legenda* y el desarrollo de la versión castellana surgen algunas particularidades: el Ms. 8 tiende a la *abbreviatio*, generalmente consistente en la depuración del texto de aquellos pasajes eruditos o demasiado centrados en la materia doctrinal. Así, desaparecen las etimologías que suelen encabezar las vidas de Jacobo de Vorágine, también las citas eruditas y las digresiones teológicas, quedando las historias reducidas a lo más ameno y asequible en consonancia con la orientación divulgativa del texto. También la traducción reduce la serie de milagros en aquellos puntos en que Jacobo intenta ser exhaustivo, suprime datos de fechas o lugares, y pasa por alto las expresiones de duda sobre la veracidad de los hechos que salpican la *Legenda*. Excepcionalmente, hay interpolaciones, siendo la más llamativa el añadido de un pasaje en latín al final de la vida de san Cristóbal.

Por otra parte, el traductor en ocasiones exagera lo llamativo de algunos hechos: "Al contrario de las rigurosas advertencias de Vorágine, el traductor parece en ocasiones exagerar lo llamativo de algunos sucesos, como concesión al gusto popular. [...] Ahora bien, si estima que alguna de las escenas que describe Vorágine resulta demasiado cruda para un público heterogéneo y no siempre atento a la interpretación moral, en ese caso la censura y suprime" (p. 32). Como conclusión, señalan Baños y Uría que quien compuso el texto castellano se propuso vulgarizar la *Legenda*, redactando un texto más sencillo, con menos doctrina, más atento a los acontecimientos, y más adecuado para un gran público. En el cotejo detallado capítulo a capítulo que sigue (pp. 33-50) el lector puede corroborar la validez de estas conclusiones.

La sección siguiente (pp. 51-58) está dedicada a la *Istoria de Sant Mamés*, sobre la cual escasean las noticias. La versión del Ms. 8 es la más antigua en castellano (hay otras dos, incluidas en el Ms. 9 de la Biblioteca Menéndez Pelayo y en el Lázaro Galdiano 15.001), pero datan del siglo XV. Lo interesante de esta historia es que representa un testimonio del avance hacia la ficcionalización de la leyenda hagiográfica, de la absorción del género dentro de la esfera de la literatura. Analizan los modos en que opera la creación

literaria en este tipo de relato, revistiendo una exigua estructura histórica con detalles y tópicos proporcionados por la tradición, y enfatizando hiperbólicamente todo aquello que atraiga la atención de un público popular, lo cual queda evidenciado en la comparación con una de las versiones latinas de la historia. En síntesis, "*La Istoria de sant Mamés* nos abre el taller de la ficción hagiográfica, al dejar ver cómo un relato crece, no tanto en extensión como en intensidad, mediante una combinación nueva de los viejos tópicos que corren en la tradición" (p. 58).

Finalmente, el Ms. 8 es confrontado con otras compilaciones castellanas en su mayoría derivadas también de la *Legenda aurea* (pp. 59-66). Acuden a la clasificación propuesta por John K. Walsh y Billy Bussell Thompson en conocidos estudios (1986 y 1987) que distingue dos ramas: por lo menos cinco santorales castellanos derivan de la traducción documentada en el siglo XIV por el Ms. 8, denominada compilación B. Otros cinco provendrían de otra compilación posterior pero más completa, conocida como compilación A o *Gran flos sanctorum*. Otros cuatro santorales muestran una relación menos clara con estas dos ramas, y bien pueden ser colecciones independientes, aunque la fuente básica sea siempre la *Legenda* (p. 59). Se trata de una tradición vasta y compleja, que todavía no ha sido objeto de análisis riguroso según el método de la crítica textual. A fin de orientar al lector, comparan el Ms. 8 con los distintos testimonios pertenecientes a las compilaciones A, B e independientes, y se describen con detalle; se especifica además qué partes de estos manuscritos que fueron publicadas, con lo cual dejan trazado un claro panorama de lo mucho que todavía hay por hacer al respecto.

La última parte de esta sección está dedicada al célebre ms. Escorialense h-I-13, códice hagiográfico-caballeresco, que "[...] muestra en su particularidad lo mismo que afirmábamos respecto al *flos sanctorum*: que los textos de un códice no deben estudiarse sólo aisladamente, sino también como partes de un todo, que sería el códice, que en determinados casos pudo elaborarse y percibirse como un libro" (p. 66).

Entre las pp. 67 y 68 explicitan los criterios aplicados en la edición: regularización de la ortografía para facilitar la lectura, conservando los rasgos que no causan confusión. En lo referente a la acentuación y la puntuación, adaptan el texto a las normas actuales, pero manteniendo algunas particularidades del castellano medieval. La resolución de abreviaturas se marca en con letras cursivas, y las letras suplidas van entre corchetes. Corrigen solo los errores obvios del manuscrito, cuando éstos puedan complicar la comprensión del relato, aclarándolo siempre en las notas al pie, pero conservan las formas dudosas cuando no son un error evidente, o cuando siéndolo no dificulten la lectura; en este último caso, las señalan con un *. La sección preliminar se cierra con una Bibliografía (pp. 69-75) completa y actualizada, que comprende tanto ediciones como estudios críticos.

Las notas al pie son claras y siempre pertinentes. Se indican en ese espacio las dificultades de lectura, que a veces se suplen acudiendo a otros manuscritos, como el 15.001 de la Biblioteca Lázaro Galdiano o el mencionado Ms. 9. En ocasiones, como se ha dicho más arriba, los editores remiten a las láminas para que el lector juzgue directamente el error. Indican, también, la presencia de palabras tachadas en el códice. Algunas discrepancias con la *Legenda*, o las aclaraciones necesarias para comprender ciertos pasajes también se incluyen en las notas: por ejemplo, en la n. 9 a la *Natividad de San Juan Bautista*, para que el lector comprenda que el Paulo mencionado en el ms. 8 es Pablo el Diácono, y se reproduce el pasaje correspondiente en que Jacobo de Vorágine explica de quién se trata (p. 182). Todo contribuye para que el lector se haga una idea bastante exacta del estado de transmisión del texto. Cierran el libro un Índice onomástico y toponímico (pp. 307-315) y las láminas.

Quedan, a partir de aquí, varias líneas de trabajo propuestas, como la concerniente al estudio a la convergencia de la hagiografía con otros géneros del relato medieval, o las referentes a la necesidad de emprender el análisis textual y las tareas de edición sin negar a los textos su carácter de colección. En este sentido, el aporte realizado por los profesores Fernando Baños Vallejo e Isabel Uría Maqua al presentarnos este *flos sanctorum*, constituye un avance meritorio sobre un área compleja y todavía no suficientemente comprendida, que ellos han abierto con su habitual calidad crítica para todos los que deseemos indagar en el mundo fascinante de la narrativa medieval.

MARIA CRISTINA BALESTRINI

Universidad de Buenos Aires

ISABEL LOZANO RENIEBLAS. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Madrid. Centro de Estudios Cervantinos, 1998. 222 p.

Isabel Lozano Renieblas realiza un movimiento interesante en su trabajo dedicado a *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes: en primer lugar, remonta los estudios críticos publicados sobre la obra y revisa las coordenadas sobre las que se cimentó la lectura de la novela en el último siglo dentro del ámbito académico y, en segundo término, presenta una lectura de la obra encaminada a establecer la unidad estética de la misma.

Se cuestiona desde el comienzo de su ensayo el esquema de la obra escindida en dos mitades, propuesto por la corriente crítica realista, y también la condición de novela de tono moralizante y ejemplificador dirigida a una elite, sostenida por las corrientes críticas topológica y alegórica.

Su trabajo resalta que esa idea de la separación de la novela en dos mitades trajo aparejada una discusión improductiva sobre la fecha compositiva de la obra que, a la postre, consideró el material histórico inmerso en la misma como si se tratara de la cronología de una obra realista.

Por ello, Lozano Renieblas propone abandonar la idea de la obra escindida a la vez que plantea una nueva orientación para el estudio del tiempo.

Se podría decir que pretende trascender la división espacial subrayada por la crítica (los episodios del norte y los episodios del sur) y recalcar a la vez que el tiempo de la novela no debe confundirse con el tiempo histórico, a pesar de los múltiples datos cronológicos y las alusiones a hechos reales dentro de la misma.

Una nueva orientación debería darse al estudio del tiempo en el *Persiles* a partir del estudio de las categorías temporales en la novela barroca de aventuras. Dicha orientación contempla, además, una nueva mirada ante el estudio del espacio ficcional.

Su propuesta precisa que el tiempo y el espacio deben leerse en función del rédito estético ya que Cervantes experimenta con las posibilidades creativas que le ofrece la tensión entre el mundo desconocido del septentrión y el mundo conocido del mediterráneo. a la vez que incorpora una nueva categoría temporal, la del tiempo interior de los protagonistas.

Pero frente a la novela griega que opera con un espacio desconocido, la novela de aventuras barroca introduce el espacio conocido, creando un desajuste entre los viejos motivos y el nuevo espacio, pues la aventura es incompatible con el espacio conocido dice Lozano Renieblas, quien afirma que la marca característica de Cervantes en esta novela es la de establecer novedosos vínculos espacio-temporales, trasgrediendo las formas dadas por la tradición y el tipismo.

Lozano Renieblas retoma a M. Bajtín para analizar la evolución histórica de la novela y sus matices espacio-temporales desde la *novela de prueba*, centrada en la construcción del héroe, a la *novela de aventuras y costumbres o peregrinajes*, centrada

en el mundo en el que transcurre la acción. La primera presenta una concepción temporal abstracta y mecánica en un espacio desconocido; la segunda, combina el tiempo de la aventura—propio de la novela de tipo griega— con el de costumbres y el espacio se caracteriza por ser un mundo conocido por el que peregrina el héroe.

A pesar de la incorporación de material histórico a su argumento, la novela de aventuras barroca no se aviene con la dimensión durativa de un ciclo temporal real. La “duración tensa” que se produce excepcionalmente, como señala Lozano Renieblas, y la elaboración del “tiempo interior” de los protagonistas deben considerarse como pilares fundacionales de la novela de aventuras barroca.

Lo que resulta interesante es esta aproximación al tiempo interior en tanto puesta en perspectiva de la medida del tiempo real, ya que se recupera la noción del tiempo de la espera, el tiempo de la duda, el tiempo de la ensoñación en que se anhela alcanzar la meta.

Fundamentalmente, el llamado “tiempo interior” congrega esos momentos donde el tiempo es matizado por los estados emocionales y mentales de los protagonistas.

En definitiva, Lozano Renieblas logra apreciar el despliegue de Cervantes para procurar un vínculo estrecho entre la historia narrada y el espacio ficcional en el que se desarrolla la misma.

Sería en ese innovador tratamiento del tiempo y el espacio donde estudiar la unidad de la novela de Cervantes quien, al crear un desajuste entre los motivos de la novela griega y el espacio de la novela de aventuras barroca, amplía los parámetros de verosimilitud en su siglo.

SILVANA MARIEL ARENA

Universidad de Buenos Aires

LUDMER, JOSEFINA *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires. Perfil Libros. 1999. Colección "Básicos". 509 páginas.

*UNA CRÍTICA CÍNICA DE LA CULTURA Y DEL ESTADO*¹

En los ensayos que Josefina Ludmer reunió en su libro *El cuerpo del delito. Un manual* puede identificarse un tipo de crítica para la cual el dilema literatura/sociedad no puede ser sino objeto de una crítica política de los dispositivos culturales de la dominación, de las binarizaciones históricamente impuestas por determinado sujeto: una clase, o, como en el caso del trabajo de Ludmer, una "coalición" o un tipo de Estado, el Estado moderno. Se podría visualizar el debate que Ludmer intenta provocar examinando los términos en que el libro organiza un objeto y su lectura. Esos términos no son los que, desde una mirada convencional o, si se prefiere, más o menos apegada a los itinerarios del canon, lo presentarían como una reorganización de la historia literaria argentina especialmente atenta a algunos temas *clásicos* sobre los que produce aportes relevantes: Cambaceres, Cané, Lucio V. López, Gutiérrez y el moreirismo, Payró, Borges, Arlt, el problema de la "cultura popular" y la literatura de publicación periódica (por mencionar los más importantes). Por el contrario, el programa de rehistorización de la literatura que conduce *El cuerpo del delito* sueña dejar atrás las marcaciones por autores, estéticas, obras o géneros. El objeto de la crítica de Ludmer es, en cambio, el "tema" del "delito" en las "ficciones" o "cuentos de delitos", y organiza un modo de leer los textos literarios y sus "articulaciones" con el resto de los "campos" o las prácticas, que implica un abandono completo de las nociones de "mediación" y de "especificidad", tanto a nivel teórico como metodológico²; Ludmer conserva apenas la lógica de esas nociones como la lógica de cierta contingencia en la historia de la dominación, es decir como la lógica de operaciones culturales, de construcciones interesadas de valores o de estrategias históricas (desplegadas por agentes históricamente identificables en situaciones históricas específicas; por ejemplo, el Estado moderno es el que provoca una autonomización de la cultura que le resulta funcional en tanto Estado). Por otra parte, en estrecha vinculación con ese modo de leer, y tal vez como la tesis donde

¹ Presenté buena parte de las proposiciones que incluyo aquí en dos trabajos previos: "Estado y cultura, Estado y literatura (en torno de *El cuerpo del delito* de Josefina Ludmer)", en Vázquez, María Celia y Pastornerio, Sergio, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba. 2001. pp. 137-143; y "Ojos embriagados. Tres escrituras de la crítica argentina", en Ana Porrúa (ed.), *La escritura y los críticos*. Mar del Plata, Univ. Nac. de Mar del Plata. 2001, pp. 23-32.

² No sugiero que este modo de leer, considerado en general, se inaugure con este libro ni con las intervenciones de Ludmer.

ese modo de leer encuentra su prueba inicial y más inapelable. Ludmer lee en la literatura argentina una relación directa, no mediada, entre Estado y literatura. Entre los caminos teóricos que esa lectura recorre está su resonancia sobre todo deleuziana.³ Cualquier noción de totalidad y de sus correlatos -las contradicciones y la mediación entre los contrarios- y específicamente cualquier noción, entonces, de canon y contracanon, es reemplazada en el libro de Ludmer por figuraciones de la cultura o de la relación, entre los textos que suenan siempre destotalizadoras, no jerarquizantes, anti-iluministas o no dialécticas: "Nada más lejos de un Manual -advierte Ludmer- que la idea de una "historia alternativa" o "maldita" de la literatura. [...] sólo queremos contar una serie de "cuentos" que forman parejas, familias y árboles", "cadenas, ramificaciones", "series genealógicas", "redes", "colecciones" (pp. 312-313). El delito, en efecto, es en el libro una categoría que se usa para saltar todas las distinciones o fronteras entre esferas y niveles, "entre todos los campos" (p. 14)-y la tesis de la consustancialidad del Estado con el delito que sostiene Ludmer es su crítica del Estado como totalización y como doctrina de la totalidad-. Todos los "cuentos de delitos", que no son otra cosa que las "conversaciones de una cultura", están "en el mismo nivel", lo que "permite establecer entre ellos los vínculos que se desee" (p. 16): se trata de una afirmación a la vez metodológica -la categoría con que el *Manual* reúne o colecciona- y teórica: así funcionan para Ludmer los "cuentos de delitos", literarios o no, en *la realidad*: no pueden ser "entendidos como entidades autónomas"; "todos los cuentos se relacionan entre sí".

En referencia a la cuestión del Estado, esos ecos se ligan al "arrastre anarquista indudable" que Jorge Panesi había señalado respecto de algunos de los ensayos antes de su reunión en el libro de 1999.⁴ Porque, a diferencia de lo que sucedía en otras corrientes políticas de la crítica literaria argentina de finales del siglo XX, el Estado es en el libro de Ludmer menos una categoría fundante de una teoría de la sociedad o de la política, que la noción central de una teoría de la violencia, que la autora recupera a través de Hannah Arendt en una serie en que Hobbes, Weber, Trotsky y Benjamin razonan juntas las nociones de Estado, violencia y derecho (pp. 265-267).⁵ Por eso el objeto-cuento que el *Manual* declara como su preferido es el de "los Moreira", el cuento del "héroe violento" que "es como un sujeto anti-estatal"; por eso, y porque -según Ludmer- salta todas las fronteras y las barre como pocos y a lo largo de una cadena que se prolonga durante un siglo en diversas ficciones no sólo literarias (pp. 227-229, y 244).

Por esos ecos deleuzianos o ese arrastre anarquista, el *Manual* de Ludmer procura delinear una divergencia implícita pero bien clara respecto de las corrientes de crítica

³ Para un análisis más pormenorizado de la presencia de Gilles Deleuze en *El cuerpo del delito*, véase Rogers, Geraldine, "La otra crítica: El cuerpo del delito. O cómo los raros, locos y mutantes del 900 ingresan en la crítica humorística del 2000", *Semiosis ilimitada*, I, 1, 2002, UNPA, Río Gallegos, pp. 27-36.

⁴ Panesi, Jorge, "Las operaciones de la crítica: el largo aliento", en Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (comps.), *Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 19.

⁵ Anoto "otras corrientes políticas de la crítica literaria argentina actual" para no particularizar y por tanto para no excluir otras intervenciones, pero pienso especialmente en el proyecto teórico y político de la revista *Punto de vista*.

sociológica predominantes en Buenos Aires, tanto como una inscripción propia en el poroso campo de los “estudios culturales” centrada en el abandono de cualquier valoración distintiva del canon respecto de otras prácticas no sólo discursivas. Las tesis de que la cultura conforma una función del Estado moderno, que desplaza así el conflicto social a los debates culturales: la necesidad consecuente de abandonar conjunciones del tipo “cultura y sociedad”, que repetirían la operación de aislamiento y secundarización que el Estado capitalista ejerce sobre las prácticas culturales; la reposición de la categoría althusseriana de “aparatos ideológicos de Estado”, que por lo menos debilita, si no disuelve, las fronteras entre Estado y cultura, esfera pública y esfera privada, sociedad política y sociedad civil, consenso y dominación; la crítica de la orientación “progresista” que atribuye valores a cierto tipo de prácticas jerarquizadas —la alta literatura— respecto de otras; son algunos de los principales presupuestos teóricos, a veces más explicitados que otras, con que Ludmer procura encadenar sus lecturas de textos y problemas de la literatura argentina.

La primera parte del *Manual*, es decir la que va de Cané y Lucio V. López a “Los Moreira”, parece la prueba para la tesis del libro que Ludmer encuentra disponible en el nacimiento mismo de la literatura y la cultura argentinas como *esferas autónomas*: en 1880 la coalición cultural es la coalición estatal; “el mapa del mundo cultural es el mapa del estado liberal” (p. 74); pero aún más, “la coalición estataliza [por medio de las ficciones y los cuentos] el espacio privado *porque* es en el teatro privado donde se representa la “diferencia interior” como suplemento (y amenaza) de los estados nacionales”, es decir que “la autonomización literaria” es “producida por la autonomización política ([es decir por la] constitución del Estado)” para sustraer al Estado y a la política del conflicto y de las diferencias (p. 89; cursivas nuestras). El Estado engendra la Cultura como su fuerza de producción de ciudadanía, es decir de una sociedad civil; en ella circulan autobiografías, cuentos de matrimonio y cuentos de educación: las representaciones se despolitizan y se transforman en puramente sociales y culturales, porque la política, que ha dejado atrás la guerra, ha ascendido de la sociedad al Estado (p. 90). En consonancia con una teoría radical y anti-estatal del Estado moderno, Ludmer sostiene así que “Para el estado liberal que se autodefine como tal, las versiones políticas opuestas de los patricios son igualmente válidas porque las absorbe o, mejor, *porque postula su novedad precisamente en la absorción de las diferencias políticas de la nación anterior a su constitución*. Entonces el estado liberal argentino —concluye Ludmer— transforma las versiones alternativas en sus complementos culturales: en coalición” (pp. 45-46; cursiva en el original).

Se podría suponer, no obstante, que es relativamente sencillo probar una tesis como la de Ludmer mediante una literatura como la que se escribe en la Argentina entre 1880 y la primera década del siglo XX: la inmediatez y la identidad entre políticas de autoconstitución del Estado y a la vez de la cultura estarían a la vista.⁶ Pero Ludmer

⁶ Ludmer insiste sobre algunos datos respecto de los escritores que forman la “coalición cultural del nuevo estado”: son “los primeros escritores universitarios y a la vez funcionarios estatales” (p.25); “El grupo de escritores está representado de un modo directo en la elaboración de las leyes de educación laica y de registro civil porque Eduardo Wilde, uno de sus miembros [...] es ministro de Instrucción Pública en ese momento” (pp. 25-26).

proyecta esa relación directa o *in-mediata* entre Estado y cultura a toda la literatura argentina hasta 1960:

Esta hipótesis de la transformación de las diferencias políticas del pasado en culturales, de la absorción de las diferencias políticas anteriores, cada vez diferentes, y la simultánea despolitización de la cultura, podría medir la historia de los sucesivos estados liberales argentinos y las coaliciones culturales, patricias o no, que casi siempre los acompañaron, hasta 1960. (Por ejemplo, el estado liberal-militar de la Revolución Libertadora y el lugar de Sur en su coalición cultural) (p. 97).⁷

Incluso cuando no se trata de literaturas de alguna de las coaliciones estatales, los cuentos siempre se leen como respuesta al Estado moderno en su relación funcional con la cultura. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos de “mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado” (p. 355), mujeres que “se burla[n] de la justicia estatal” y que se sustraen a ella (pp. 363 y 369).

No es difícil, a partir de estas notas, entrever el modo en que Ludmer re-colecciona o des-ordena la literatura argentina para leerla como teatro del Estado como delincuente (y, por tanto, de la representación como maquinaria de la violencia). En consonancia con eso, Ludmer se ubica a sí misma en la cultura de “los muy leídos”, una genealogía que tiene en el centro de los textos que elige para su “cuento del delito” al Silvio Astier ladrón de libros del Estado y que “ataca al estado en las instituciones del estado” (p. 459); pero Ludmer no identifica su trabajo como un eslabón o una parte de esa “cultura segunda, moderna y progresista [...] siempre en demanda de una transformación del estado en el sentido de la justicia y la verdad”, sino más bien como una crítica de esas “ficciones teóricas” o “fábulas de identidad de la cultura progresista”:

A lo largo de su historia, nuestro cuento de los muy leídos reguló cierta estética, cierta relación de la literatura con la sociedad, y cierta política literaria. Fue dejando de lado “no leídos” que pudieran descifrarlo; fue dejando un residuo literario que significaba “exceso” o “crueldad” o “dureza” o “pesimismo” o “destrucción” (p.468).

Ludmer cifra su trabajo, así, en la detección y el desciframiento de las exclusiones operadas por esa cultura “progresista”; como si buscara allí la distancia para exhibir tanto el carácter incompleto de esa colección⁸ como -desde la insistencia en un tono deliberadamente cínico- su mesura, su clemencia, sus blanduras, su optimismo, su espíritu constructivo.⁹

⁷ Véanse también páginas 164, 168 y 169, y 214.

⁸ Véanse páginas 221 y 222.

⁹ No puedo detenerme aquí en la importancia que tiene para la *enunciación teórica* del *Manual* y para algunas de sus operaciones de descanonización, la figura del cínico que desafía al “pensamiento respetable” y al Estado, y que Ludmer toma y cita del libro de Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* (especialmente pp. 336 y 337).

En este sentido, el libro de Ludmer quiso ser, sobre el filo del siglo XX, una intervención extremadamente definida, en relación con un contexto de preocupaciones de la crítica argentina del que no está ausente el sueño de una totalidad en la que cultura y política resulten pensables por fuera de una forma de Estado consustancial con su legitimación por la violencia. Un sueño que tiene su historia: una historia de disputas entre autonomía y coacción, entre resistencias políticas a la politización de la literatura y de la crítica, y demanda (o nostalgia) de finalidades y funciones de la cultura crítica más o menos ligadas a un proyecto controvertido de Estado nacional, de ciudadanía o de praxis colectiva significante. “Demanda –retomemos las palabras que emplea Ludmer para describir la inquietud “progresista”- de una transformación del estado en el sentido de la justicia y la verdad” (p. 460). En el *Manual* de 1999 está claro que para Ludmer, esa demanda era a la vez una ilusión bienpensante y un dispositivo de la dominación cultural y política. Por eso supo extremar poco después los límites del cinismo programático de su libro, cuando concedió en el 2000 que *El cuerpo del delito* podía ser, entre comillas, “un ‘libro menemista’”¹⁰; inmediatamente antes, hablando de las diferencias entre la sacralizadora y seria cultura argentina y la humorística y desprejuiciada cultura estado-unidense, había aclarado: “No uso esos términos: ni atraso ni subdesarrollo. Simplemente diferencias culturales. Cuando uno está en otra cultura simplemente ve diferencias culturales, no valora una más que la otra”¹¹.

LO QUE LA LITERATURA LE SABE A LA CULTURA

En *El cuerpo del delito* Ludmer pretende recorrer la cultura argentina en un itinerario de “cuentos” tanto ficcionales como reales, literarios como cinematográficos, periodísticos, políticos, filosóficos, económicos, etc.. Y sería un modo de leer esos cuentos de la cultura el que dice cómo, en cada momento histórico, el Estado delinque para dar lugar a la dominación que la cultura permite fundar y legitimar. Así, en el modo de leer esos cuentos que Ludmer propone, se identifica y se despliega una “máquina de guerra” deleuziana que, en términos teóricos o programáticos, ubica cualquier forma de distinción de la “literatura” entre los dispositivos históricamente situables de exclusión: la “literatura” sería, como ya anotamos, el resultado de una operación histórica de autonomización, funcional al Estado. Por eso, programáticamente, la prosa del libro se pretende “diversión”, entre comillas. En el tono irrespetuoso o humorístico con que Ludmer procura tratar con ligereza lo que sería grave, la “diversión” como poética de la crítica ataca un lugar común de la cultura “progresista” argentina, tomando como propia la enunciación cínica del protagonista de las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, y no la de Payró, modelo histórico del intelectual argentino

¹⁰ AAVV. “Encuentro con Josefina Ludmer”, en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, IV, 7, La Plata, 2000, p. 215.

¹¹ *Ibid.*, p. 214. Ludmer insistió con ese tipo de provocaciones en la entrevista que concedió a María Moreno en octubre de 2001 (*Página/12. Suplemento Radar libros*, 7 de octubre de 2001, pp. 2-3).

socialista liberal (es decir del que, por encima de las picardías de sus narradores, se toma las cosas en serio).

Sin embargo, en su transcurso el libro deja leer otra concepción de la literatura, que no sería siempre reductible a "cultura": "Desde el comienzo mismo de la literatura —escribe Ludmer— el delito *aparece* como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura" (p. 12-13). La literatura, o las "ficciones de identidad cultural", entonces, no serían tanto la "cultura", o su discurso fundador, como el *teatro* o la puesta en escena de la función del delito como fundador de cultura. Para pensar esto, resulta muy significativo que el primer cuento o "ficción de identidad cultural con delito" que el libro presenta sea la versión freudiana del mito de la "horda primitiva". Allí Ludmer parece decirnos que "las ficciones de identidad cultural con delito", o un modo de leer esos mitos (el de Ludmer, el de Freud) *recuerdan* lo que la cultura ha olvidado tras su fundación: ciertas escrituras que veneramos (Marx, Freud, la literatura) hacen memoria o muestran que el delito es uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura, para separar cultura de "no-cultura" o de "anticultura". En esas ficciones, entonces, *vemos* que la cultura es binaria, que se define en la lógica del uno-dos o de la "doble articulación" del aparato de estado deleuziano. Las ficciones de identidad cultural con delito (por ejemplo la de Freud) *le saben* a la cultura lo que habría olvidado de sí: que el delito no es lo otro de la cultura, no lo ajeno sino lo enajenado. Ahora bien, si se enhebran los cuentos "preferidos" por la lectura antiestatal del libro —es decir el contracanon de los "no leídos" en general, "los Moreira", las "mujeres que matan", Arlt, Borges, Soiza Reilly, etc.— se ve cómo para Ludmer la literatura puede ponerse a funcionar como cultura o como anticultura, pero merece ser leída porque siempre *muestra* o, por lo menos, siempre hace posible que, a su través, la lectura delictiva *le sepa* a la cultura su relación con el delito. "Como literatura —anota Ludmer— los cuentos de la coalición cultural del estado liberal del 80 "serían la ficción o el revés de las leyes estatales" porque "la transgresión a las leyes liberales" constituye las identidades liberales de los sujetos de la coalición. "La literatura de la coalición *muestra así la relación íntima* entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales" (p. 27, subrayado mío). "Moreira muestra en Argentina que los caminos de la legalidad y la ilegalidad son reversibles en la violencia" (p. 233). "Los cuentos de mujeres que matan dicen algo que no se dice sino con ellas en la literatura argentina" (p. 368); "la 'realidad' de la literatura dice más que cierta 'realidad' que funciona como su correlato directo" (p. 371).

Josefina Ludmer ha escrito, así, un libro que, por una parte, reúne ejercicios de crítica literaria casi *clásica*, mientras por otra parte sostiene todo el tiempo que su objeto no es la literatura y procura demostrarlo encadenando esos ejercicios en sistemas o en "serialidades" que se pretenden delito contra la razón académica y contra las distinciones modernas de las discursividades: todos los cuentos y los contextos, la literatura y la vida, la realidad y la ficción estarían puestas, se pretende, "en el mismo nivel". En lo que del libro se escribió más tarde, es decir en la reunión en volumen, la escritura de Ludmer di-vierte: "me puedo mover como quiero", anota, y "establecer entre ellos [los cuentos] los vínculos que se desee". En las preferencias de la lectura, en cambio, hay un corpus de textos que solemos identificar como literatura y en el que Ludmer, para decirlo con el Rimbaud de "El barco ebrio", encuentra el tizne de los horrores de cierta verdad acerca de la cultura y del Estado que las otras "conversaciones" de la cultura y del Estado no muestran, no dicen o prefieren

haber olvidado.¹² En esos descubrimientos, rodeados de una erudición copiosa y heterodoxa (y, tal vez por lo mismo, aleatoria), Ludmer vuelve a afilar el estilo crítico acertivo que había ya mostrado su eficacia en obras anteriores,¹³ y que hace de este libro una *colección crítica de real interés para la historiografía literaria argentina*.

MIGUEL DALMARONI

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

¹² Algunas objeciones de la propia Ludmer a esta lectura que propongo de su libro pueden hallarse en AAVV. "Encuentro con Josefina Ludmer", en *Orbis Tertius*, cit., p. 199 y sigs.. Por ejemplo: "[la literatura] es el territorio que conozco, nada más. Es el territorio de la cultura que yo conozco mejor", aunque agrega inmediatamente: "Y además el que creo que da más significaciones" (p. 210); o, luego: "no puedo ir con un grabador a 1880 a ver de qué hablaban. Pero se me ocurre que sí, que [lo que dice la literatura] estaba en la cultura. Si no, no estaría en la literatura" (p. 226).

¹³ Especialmente en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

SYLVIA SAIITA. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000. 325 páginas.

Toda escritura biográfica supone la sujeción a un modelo, configurado por un referente extratextual: la idea de similitud que rige los ritmos de este tipo de narración puede tornar compleja la selección de materiales y la batalla que plantea el acceso a un vasto archivo. El género también demanda modos de transmisión de la experiencia, y en el caso de la vida de un escritor, intenta re-presentar los modos de pensar, de imaginar del sujeto, elementos que permiten iluminar aspectos de la génesis de su obra.

En *El escritor en el bosque de ladrillos* Sylvia Saitta imbrica vida y obra de tal suerte que logra traducir la tensión siempre presente entre vida y literatura: como parte de la poética y también en relación con las condiciones materiales de producción que Arlt, como bien señala la autora del libro, se empeñó en destacar. El itinerario de la tarea del biógrafo que va del archivo del investigador a la imagen construida por la historia literaria, y que involucra incluso los 'archivos del silencio' —el período que abarca desde la fecha de la muerte de Arlt hacia ese antecedente en el género, el libro de Raúl Larra que integra de alguna manera la biblioteca del presente texto— se manifiesta en un estilo dinámico, notable en un relato que no escatima detalles y que cuenta con una exhaustiva documentación, sin perder por ello el rasgo de movilidad incesante que inscribe en la escritura su relación con el modelo: la vida del propio autor.

El trabajo de investigación realizado por Saitta ilumina una parte de la producción literaria de Arlt poco frecuentada por la crítica —la dramaturgia— y deconstruye el mito privado del escritor. Elige para ello un tipo de escritura que podría adscribir a la Nueva biografía: con un profundo conocimiento del carácter de su sujeto, lo recorta estratégicamente para que podamos percibirlo en acción inmediata. La documentación y el testimonio se funden para componer un retrato vívido: el relato de sus orígenes es sucedido inmediatamente por una narración que muestra a Arlt en escena interviniendo en el campo intelectual: los modos de la búsqueda para la página de policiales de *Crítica* en que radica la génesis de algunos de sus personajes de ficción (El Rufián Melancólico de *Los siete locos*, p.e.), los viajes que signan una etapa de su producción periodística —y literaria— (las *Aguafuertes madrileñas* y *El criador de gorilas*), su compromiso con el Teatro del Pueblo, son narrados ágilmente, sin omitir los conflictos que en este y otros campos tuvo el autor. Arlt periodista, novelista, dramaturgo e inventor se van sucediendo en una diégesis que a veces realiza saltos temporales, para luego retomar ciertos momentos en una estructura que privilegia los núcleos de producción del sujeto.

El escritor en el bosque de ladrillos cumple con un requisito indispensable del género: el profundo conocimiento de la obra del autor, acaudalado además con el saber del contexto, ya que Saitta acredita un importante trabajo sobre el corpus del diario *Crítica* que involucra la etapa en la que Roberto Arlt colaboró en ese periódico. De esta manera, los

materiales con que da forma a su literatura aparecen en el relato de su vida: el estado mental previo que se busca recuperar en los estudios de la génesis se corporizan por momentos en su biografía: un ejemplo de ello lo constituye el modo de abordar las crónicas periodísticas y su intervención sobre lo real descripto en el capítulo "La pieza que faltaba del mecanismo" (tal la experiencia realizada en 1937 en Santiago del Estero, donde va a cubrir la dramática sequía y sus consecuencias como corresponsal de *El Mundo* y sus notas generan políticas de ayuda).

La reconstrucción que hace Saïtta sobre los modos de producción de las *Aguafuertes*, o de las noticias escritas "al margen del cable", así como la cita de algunas de sus crónicas permiten leer la poética arltiana: cómo expande narrativamente un núcleo de información, la manera de entremezclar ficción y realidad, la explicitación de la "crudeza necesaria" para dar cuenta de una situación social. Uno de los aspectos más productivos del texto es su integración de experiencia y escritura: el vertiginoso ritmo de vida del autor, recreado por momentos a partir de la acumulación precisa y detallada de una gran masa de datos pone en escena el pasaje al acto de la escritura; logramos percibir —o tenemos la ilusión de ello— ese movimiento que luego materializará en su obra, el itinerario de los viajes, motivados en la crónica periodística, deviniendo materia de literatura. Su percepción lúcida de los espacios y su metodología de investigación que lo llevan a viajar junto a la tripulación de un barco pesquero, o a entrevistarse con los trabajadores mineros en Asturias, constituyen solo algunos de los pasajes en que podemos conocer las operaciones previas a la escritura.

Es bien conocido que su ingreso simultáneo en el campo literario y en el periodismo marca la tensión de su producción: la relación literatura-dinero, fundamentalmente la 'inversión' entre el tiempo rentado del periodismo y el tiránico resto que puede dedicarle a la escritura de ficción se leen con nitidez en el análisis de Saïtta, que considera la forma que ello adopta en el lenguaje.

El carácter fuertemente innovador de sus novelas, la recepción por parte de la crítica y de los escritores contemporáneos, la construcción de la mitología privada del escritor son algunos de los tópicos relevados, así como las condiciones materiales de producción que se traducen en el estilo. Especial consideración merecen los capítulos dedicados a la labor teatral de Roberto Arlt, y su intensa presencia en el Teatro del Pueblo. Las huellas de la experiencia que fraguarán en el lenguaje; las crisis y los cambios que escanden su obra: su breve paso por el compromiso político, con su participación en el periódico *Bandera roja*, su integración como vocal de la Unión de Escritores Proletarios que marca su práctica como cronista (ya que quiere conocer de cerca las condiciones de trabajo de los obreros aprehendiéndolas, y al respecto es interesante la figura de mediación de un militante del Partido Comunista que lo acompaña en esas instancias). La necesaria modelización de la experiencia que involucra todo ejercicio de escritura parece debatir en torno de la poética y forma parte de las polémicas que Arlt mantuvo con escritores de izquierda, lo cual influyó en su colocación intelectual.

En síntesis, *El escritor...* desarrolla lo que su autora enuncia "a modo de prólogo": "Pensar a Arlt como una nueva figura de intelectual, producto de la masificación y la comercialización de la prensa y de la literatura, tensionado por las definiciones estéticas y políticas que el período que abarca su vida imponía a sus intelectuales".

ALEJANDRA ALI

ANA MARIA BARRENECHEA. *Sobre la expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos críticos*. Buenos Aires. Ediciones del Cífrado. Colección Letras Nuevas, 2000. 430 páginas.

“En la tensión contradictoria que oscila entre la eternidad y la historia, entre los modelos abstractos y el concreto individual, pienso ahora (no se si lo pensaré mañana) que he encontrado la voz de Borges” (Ana María Barrenechea, 1990)

Si hay un libro sobre la literatura de Borges que puede ser llamado un clásico, es *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, de Ana María Barrenechea, ahora reeditado en compañía de otros catorce ensayos que complementan, y en algunos casos retocan, la perspectiva inicial. *La expresión de la irrealidad...* fue originariamente una tesis doctoral defendida en 1953 en el Bryan Mawr College, dirigida por José Ferrater Mora. En 1957, Alfonso Reyes lo publicó por primera vez en castellano bajo el sello de El Colegio de México; la primera edición en Argentina data de 1967 (por Paidós). En Estados Unidos, publicado por la New York University Press se convirtió en el primer libro en inglés sobre Borges y acompañó el “descubrimiento” del escritor argentino por el mundo anglosajón en la década del 70.

“Una filóloga, Ana María Barrenechea, publicó en 1957 el ensayo que para mí sigue siendo el más sólido y lúcido sobre Borges” escribe recientemente Mario Vargas Llosa en un artículo periodístico. Y aunque en el mismo artículo incurre en la extravagancia al atribuirle al libro de Barrenechea poderes explicativos sobre toda la realidad argentina (sobre lo que llama “el galimatías argentino”) el escritor peruano define bien y en pocas palabras las características del libro: “Es una investigación muy rigurosa y muy sutil sobre las técnicas de que el autor de *El Aleph* se valió para construir un deslumbrante universo ficticio”. Las “técnicas” —símbolos, procedimientos, usos idiolectales de la lengua— son repertoriadas en el libro de Barrenechea principalmente en el nivel de la retórica, el vocabulario y los núcleos simbólicos, y no tanto en el nivel de las estructuras narrativas (la gran difusión internacional de la narratología estructuralista aun está por llegar cuando esta tesis se escribe y publica). Con las armas de su formación filológica y de la crítica estilística —que ya le han sido propicias para examinar el humor metafísico de Macedonio Fernández en un estudio más breve, pero también pionero, de 1952— Barrenechea detecta, agrupa, y ordena producciones de la imaginación borgeana en cinco capítulos que giran en torno a otros tantos ejes: “el infinito”, “el caos y el cosmos”, “la personalidad” (o su denegación panteísta), “el tiempo” y “el idealismo”, cada uno con su correspondiente elenco de símbolos, su abanico de procedimientos retóricos y de elecciones léxicas. A este trabajo basado en una cercanía rigurosa con los textos y en una erudición sabia y sobria se

puede volver una y otra vez, pasados casi cincuenta años, en busca de referencias firmes para el análisis de la obra borgeana que no están en ninguna otra parte.

En *La expresión de la irrealidad...* no domina la aspiración de someter toda la obra estudiada a una clave interpretativa única: su organización es más bien la de un índice razonado o una cartografía. En este sentido, se le puede aplicar el mismo comentario que Tzvetan Todorov hizo alguna vez a propósito de un influyente libro de Northrop Frye: "libro enciclopédico y sinóptico, una especie de superclasificación que reserva un lugar a todos los aspectos de la obra pero que, evidentemente, se niega a interpretar las obras o a situarlas en relación a la historia de la sociedad; un inventario de formas literarias, en el sentido amplio de la palabra forma, que incluye las configuraciones temáticas, los niveles de sentido, las clases de imágenes". Barrenechea —una crítica que en el curso de una larga trayectoria se ha caracterizado por su capacidad de renovar sus enfoques y sus apoyos teóricos— se plantea, evidentemente, reparos parecidos cuando vuelve sobre *La expresión...* en algunos de los catorce ensayos de tema borgeano que acompañan esta nueva edición. "En mis primeros trabajos me ocupé de algunos de los [símbolos] más significativos, también de las palabras que constituyen su código de valor simbólico en sí", recapitula en el artículo titulado "Borges y los símbolos" (1977). Y continúa revisando: "Posteriormente he analizado su modo narrativo que propone la lectura en distintos niveles, desde los hechos concretos hasta las fórmulas arquetípicas. Mi nueva propuesta es que no solo debe atenderse a la variedad de estratos para una comprensión más rica de sus ficciones, sino que constituye un hecho esencial en su estructura el conformar un *artefacto* con diversos niveles en tensión" (el énfasis es suyo). Buscar "lo esencial" de Borges en las intersecciones y colisiones —en lo múltiple y contradictorio— más que en los temas o símbolos individuales: para Barrenechea, ésta es, ahora, la imposición que le llega desde su objeto mismo, el texto borgeano: "El modelo que *Borges propone* reside en la *tensión entre los diversos estratos*, y no en uno o más de los valores simbólicos que podrían descifrarse" (subrayo yo). En el ensayo titulado "Borges entre la realidad y la historia" (1990), la autora vuelve sobre la cuestión: "[he ido] evolucionando en mi percepción de lo borgeano hacia poner en primer plano las tensiones de los opuestos y la tematización de esas tensiones."

Una muestra de ese enfoque más inclinado a captar lo dialéctico es el ensayo "Borges entre la eternidad y la historia", publicado originariamente en Madrid en 1990. Aun en textos que tienden a acentuar la perennidad de las formas simbólicas y que cortejan la idea del tiempo cíclico y la repetición, constata Barrenechea, Borges singulariza momentos concretos, acontecimientos con "un lugar, una fecha y un agente específico" que dejan una marca en la historia. Borges —quien por otra parte asegura que la historia de la literatura no es más que la repetición de unas cuantas metáforas— fija al detalle (con detalles, por cierto, inventados) instantes concretos, puntos de viraje que tienen la capacidad de alterar los destinos de la cultura: por ejemplo "el día de 1832" en que Geoffrey Chaucer, al traducir un verso de Boccaccio, marca el pasaje de la alegoría a la novela. O el día en que Esquilo "elevó de uno a dos el número de actores" y abrió la puerta al drama; o la escena en que San Agustín vio por primera vez a su maestro San Ambrosio leyendo con sin pronunciar las palabras, después de lo cual la lectura ya nunca fue igual (y tampoco la escritura).

Si la eternidad y lo histórico cruzan sus planos en el sistema borgeano, también el cruce entre lo universal y lo local produce literatura. "Universalizar" ciertos minúsculos incidentes rurales y "acriollar" momentos prestigiosos de la mitología o a literatura son dos operaciones privilegiadas, como registró en el artículo "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)" publicado en 1987 por una Barrenechea

dispuesta a no desatender ninguna de esas dos caras (a "focalizar el punto de lo local, antes descuidado por mí", como ella misma anota en alguno de sus textos). Y en términos de identidad de contrarios, el ensayo "Borges, álgebra y fuego" (1996), busca recuperar, en textos borgeanos poco frecuentados, el comercio secreto entre esos dos opuestos: lucidez y pasión.

Los años de dedicación al tema, la sabiduría en las ciencias del texto y—sin duda—la fruición, convierten a Ana María Barrenechea en una lectora de Borges incomparable. De sus tesis o ensayos, el lector borgeano ávido puede recibir iluminaciones preciosas generadas a partir del sabio enhebrado de elementos o procedimientos que están dispersos y aun cifrados por la vasta obra de Borges: cito al azar, en "Borges, álgebra y fuego", la arqueología de algunos "objetos imposibles" como la sogá de arena o el disco de una sola cara. La "moneda de una sola cara" —en un ensayo que en un tramo de la exposición dialoga con postulaciones críticas de Ricardo Piglia—, también puede operar como una metáfora de la búsqueda siempre insatisfactoria de la crítica: "¿Cómo elegir entre dos modos [estático o dinámico] de enfocar la escritura de Borges, que se torna así como dos objetos distintos pero que serían quizás dos caras de la misma moneda?", se pregunta un texto que, párrafos más adelante, desliza "¿No puede haber un objeto mágico, una moneda de una sola cara?" (subrayado de la autora)

Otro trabajo del que cualquier lector de Borges puede sacar iluminaciones y fruiciones es el referido a la "ambivalente mitificación del abuelo paterno" de Borges, muerto en la batalla de La Verde. Para lectores críticos y especialistas, ese trabajo es también una ilustración de las posibilidades de la crítica genética para generar o descubrir nuevos sentidos, extraer de la letra nuevas revelaciones.

ISABEL STRATTA

Universidad de Buenos Aires

ÍNDICE

ARTÍCULOS

ANDREINA ADELSTEIN, Gramática y representación lexicográfica: los derivados en <i>-ble</i>	7
MABEL GIAMMATEO, HILDA ALBANO, MARÍA BASUALDO, Competencia léxica y aprendizaje. Interrelación de resultados de investigaciones realizadas en los niveles medio y superior	31
MARTA LESCANO, Desarrollo de la competencia léxica en el tercer ciclo de la E.G.B.	59
LAURA KORNFELD, Alternancias de auxiliares y morfemas flexivos en el español medieval	77
LEONARDO FUNES, El doble exilio del hombre en la tierra: concepción alfonsí del lenguaje y su diversidad	99
ERICA JANIN, "Ruín sea quien por ruín se tiene". Reescrituras del tópico del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia	113
JULIA D'ONOFRIO, "Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había". Funciones ideológicas del romancero para el gobierno de Sancho en el <i>Quijote</i> de 1615	131
FLORENCIA CALVO, "Dejando alegre en el postrero acento". Burguillos: un receptor privilegiado del teatro de Lope	157
NOELIA CIRNIGLIARO, Versiones de la historia, versiones de la leyenda. Sobre la comedia hagiográfica de Lope de Vega	187
ÁLVARO FERNÁNDEZ, La construcción del yo en la narrativa de Javier Marías	207
MARCELO TOPUZIAN, Goytisolo: sujeto, autor, escritor	227
LEONORA DJAMENT, El "murenismo" que la crítica supo construir. Una aproximación a la recepción de los textos de H.A. Murena	241

ALICIA MONTES, <i>Subjetividad y espacio urbano: mirada, memoria, viaje...</i>	249
DELFINA MUSCHIETTI, <i>Leer y traducir: restos y robos melancólicos.....</i>	269
FERMÍN RODRÍGUEZ, <i>Deseo de espacio. Las novelas del desierto de Juan José Saer.....</i>	289
MARÍA CRISTINA ARES, <i>El espacio del museo como morada de la ficción...</i>	303

RESEÑAS

MATTHEW BAILEY, ED., <i>Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscrito y edición</i> , Irene Zaderenko.....	329
FERNANDO BAÑOS VALLEJO - ISABEL URÍA MAQUA (EDS.), <i>La leyenda de los Santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)</i> , María Cristina Balestrini.....	337
ISABEL LOZANO RENIEBLAS, <i>Cervantes y el mundo del Persiles</i> , Silvana Mariel Arena.....	343
JOSEFINA LUDMER, <i>El cuerpo del delito. Un manual</i> , Miguel Dalmaroni.....	345
SYLVIA SAIITA, <i>El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt</i> , María Alejandra Ali.....	353
ANA MARÍA BARRENECHEA, <i>Sobre la expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos críticos</i> , Isabel Stratta.....	355

**La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de octubre de 2005**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).
- Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).
- Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).
- Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).
- Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).
- Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).
- María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).
- Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.
- Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología* (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).
- Poesías varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).
- Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).
- AAVV. *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Tomos I y II (1993).
- Melchora Romanos (Coord.), *Estudios de Literatura Española Siglo de Oro*, Vols. 1 y 2, EUDEBA (1999-2000)
- Anejos de la Revista de Filología
- Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito*. Sarmiento-Frías (1997).
- Melchora Romanos y Florencia Calvo (editoras), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, EUDEBA (2002).
- Alicia Parodi, *Las Ejemplares: una sola novela*, EUDEBA (2002).
- María Inés Palleiro, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Editorial Dunker (2004).
- Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González, *Estudios de teatro español y novohispano*, AITENSO (2005).

