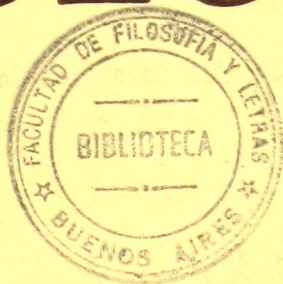


FILOLOGÍA

AÑO XX

1985



HOMENAJE

A

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGIA Y LITERATURAS
HISPANICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

Directora: Ana María Barrenechea

Comité de redacción

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

Agradecemos a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas la concesión de subsidios que han cubierto parcialmente esta publicación.

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la de canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 2051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Marcelo T. de Alvear 2230 - 1122 Buenos Aires). Precio: En Argentina cada número ₳ 3 y en el extranjero suscripción anual (2 números) U\$A 20 para particulares y U\$A 35 para Instituciones. Se recuerda que en Argentina el Banco no acepta depósitos menores de U\$A 60.

ISSN 0071 - 495 X



FILÓLOGÍA

AÑO XX

1985



PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

(1884-1946)

Ya en vida, Pedro Henríquez Ureña fue reconocido como uno de los grandes maestros de América¹ entre los de todos los tiempos. Diría que además de este título indiscutible, podrían definirlo otros dos: el de formador de una conciencia continental y el de universalizador de América. Le doy también estos nombres, porque trabajó a la vez para crear esa conciencia y construir el sentido de identidad entre nosotros, y para mostrar a los demás pueblos —especialmente a los países “centrales”— lo que habíamos producido de valioso en autores y obras, rescatando la memoria del pasado, los modos de vivir y de convivir en el presente, la capacidad de imaginar nuestra proyección en el futuro. También podrían definirlo tres negaciones: ni nacionalismos telúricos, ni ampulosidad hispanizante, ni cosmopolitismo frívolo.

Los que fuimos sus alumnos de literatura hispanoamericana en el Instituto Superior del Profesorado de Buenos Aires siempre recordaremos esas clases que nos revelaron nuestro continente, incluida la Argentina, y su unidad en la diversidad. De su mano descubrimos América descubriendo el diario de Colón. Pero nunca se limitó a los clásicos, es decir a los textos que la tradición acepta como modelos. Con él leímos también las obras que se publicaban en esos años: libros de poesía de Marechal, Bernárdez, Molinari, prosas de Mallea o de Borges que aún no habían recibido la consagración.

No solo nos ponía en contacto con los libros, además nos abría las puertas de la relación directa. Así nos dio en-

¹ América fue siempre para nosotros “la de Cristóbal Colón”. La apropiación de los Estados Unidos de ese nombre, nos obligó a los usos aclaratorios de Hispanoamérica, Iberoamérica, América Latina.

tradas para asistir a las memorables sesiones del PEN Club o del Comité de Cooperación Intelectual en los años inquietantes del hitlerismo y la amenaza de la Segunda Guerra Mundial.

Cuando Amado Alonso nos invitó a Frida Weber de Kurlat, a María Elena Suárez Bengochea, a Elsa Semenzato y a mí a incorporarnos al Instituto de Filología, allí encontramos nuevamente a Pedro Henríquez Ureña, junto con Ángel Rosenblat, María Rosa y Raimundo Lida, Américo Castro (en paso fugaz), Eleuterio Tiscornia, Daniel Devoto y más tarde Berta Elena Vidal de Battini. Aquellas horas robadas al trabajo agotador de maestras primarias o profesoras secundarias eran como un oasis. Aprendíamos con el ejemplo de don Pedro la laboriosidad, el rigor, la amplitud de horizontes. Su palabra señalaba errores, descubría aquello que nuestra ceguera no percibía, y contagiaba su capacidad de asombro, signo del filósofo auténtico. También daba apoyo a nuestra inseguridad alentando los aciertos incipientes e impulsándonos a seguir ahondándolos.

En su conversación y en sus textos, la lengua, la historia, la literatura, el teatro, las manifestaciones más variadas de la vida de nuestros pueblos se entrelazaban, dialogaban, se abrían unas a otras, se iluminaban con infinitas posibilidades de enriquecimiento para crear una visión globalizadora. Esa síntesis responsable mostraba el camino recorrido a través de un proceso de siglos, pues sin duda fue uno de los más grandes historiadores de nuestra cultura, como lo revelan los libros de su madurez: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (traducción española de 1949, de sus conferencias inglesas en la Universidad de Harvard publicadas en 1945) y la *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947). En sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* había aconsejado a los futuros historiadores de nuestra literatura, establecer jerarquías y escalas de valores sin abrumar los panoramas regionales ni convertirlos en meros inventarios. Así lo puso en práctica en esas dos obras fundamentales en las que dejó marcadas las líneas centrales de una comprensión del proceso cultural latinoamericano, que aún permanecen.

Una de las características de su labor intelectual fue fijarse como meta el alcanzar a ceñir el objeto de estudio en sus rasgos significativos. Si investigó la versificación irregu-

lar castellana en 1920 (o según luego prefirió llamarla, la poesía "de versos fluctuantes"), aspectos particulares del sistema métrico de Darío, el endecasílabo, el alejandrino, etc., quiso llegar a apresar su tema en el más alto nivel de abstracción y de comprensión abarcadora "En busca del verso puro". Se puede decir que fue la originalidad de América Hispánica la que trató siempre de delimitar desde sus primeros artículos (por ejemplo en *Ensayos críticos*, reunidos en 1905), que marcaron una etapa significativa, concretada en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).

Concentró muchos de sus esfuerzos en estudios de lengua, sin duda por considerar que la lengua es una cosmovisión elaborada por una comunidad, el instrumento de expresión, comunicación y acción de los individuos dentro de ella, y el que da cohesión al grupo. Comprendió que las transformaciones sufridas por el código del conquistador en su trasplante a las nuevas tierras, la interacción del español y las lenguas indígenas en contacto sería uno de los caminos para entender el peculiar sabor de lo hispanoamericano: una de las vías del lingüista, del crítico literario y del historiador de la cultura.

Sus "Observaciones sobre el español en América" (en la *Revista de Filología Española* de 1921, 1930 y 1931) son los primeros intentos que se hicieron para establecer vastas áreas regionales que agruparan los cambios producidos en el trasplante del español a estas tierras. Construyó así el esbozo del mapa lingüístico de la conquista y asentamiento del idioma metropolitano. Continuó su tarea con *El español en México, los Estados Unidos y la América Central* (1938) donde recogió trabajos de investigadores anteriores y los enriqueció con sus aportes personales, dentro de los lineamientos de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana. Enteramente suyos fueron los volúmenes *El español en Santo Domingo* (1940) y *Para la historia de los indigenismos* (1938), donde el enfoque del lenguaje se amplió con proyecciones de historia cultural. Su texto más controvertido (y quizás el más audaz en este terreno) fue "El supuesto andalucismo de América".² A las tesis que sustenta allí lo llevó su curiosidad de investigador orientada hacia el descubrimiento de la originalidad del hecho

² Aparecido en *Cuadernos del Instituto de Filología*, I, 2 (Buenos Aires, 1925), 117-122, en una primera aproximación.

americano, y a ellas volvió posteriormente en *Sobre el problema del andalucismo dialectal en América* (1937). Mucho se ha investigado después de su muerte en este campo, polemizando con él o apoyándolo o rectificando sus consideraciones, agregando documentación nueva, pero aún sigue abierto a futuras interpretaciones el problema que él propuso a los lingüistas de uno y otro continente.

En los trabajos de crítica y de historia literaria se repite su capacidad de renovador. Salvó del olvido autores marginales, no por prurito de originalidad o por provincianismo, sino por una justa apreciación de lo que era histórica o estéticamente valioso. Los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* marcan un hito importante en su camino de descubrimiento del perfil hispanoamericano en el espacio de la producción literaria. Su conocimiento de los procesos históricos en literaturas de otros continentes le permitió emprender con amplitud y juicio equilibrado su tarea. La mirada abierta a lo universal y a lo peculiar nuestro le hizo entender mejor, por ejemplo, a Lugones desde sí mismo y desde las manifestaciones de otros países y de otras artes (en el caso, desde Stravinsky y Picasso).

Si se recorre su vasta bibliografía, se nota la capacidad de apreciación de lo español, de las obras creadas con la misma lengua, y la conciencia de una tradición en la que se inserta lo americano con un sesgo peculiar. *En la orilla: mi España* (1922) y *Plenitud de España* (1940) lo testifican con generosidad y sin servilismos.

Fue curioso gustador de otras literaturas. Bernard Shaw e Ibsen fueron, quizás, sus contemporáneos preferidos. Quiso renovar y sacar del estancamiento la escena nacional con su magistral estudio sobre el teatro de la época, incluido en *Seis ensayos*; pero no hay que olvidar tampoco sus tareas de edición de los clásicos con el objeto de ofrecer a los jóvenes los modelos fundadores de la cultura. Cabría aquí recordar aquellos cursos de "Las cien obras maestras de la literatura universal" que organizó en El Colegio Libre de Estudios Superiores y en los que oímos, entre otros, los comentarios sobre Sófocles de María Rosa Lida de Malkiel.

Luchó contra la pereza y la improvisación, y también contra la erudición menuda que esteriliza. Despertó la conciencia de Hispanoamérica y su sentido de identidad, exaltó

su peculiaridad y sus valores permanentes sin chauvinismo, sin provincialismo, con mesura pero con firmeza, dando un ejemplo de equilibrio, de rigor y de justicia cuya tradición debemos recoger y enriquecer.³

Solo el Instituto Superior del Profesorado de Buenos Aires le dio ocasión durante largos años de ejercer la enseñanza en el nivel terciario, formando discípulos y guiando aun a los alumnos de otras carreras, como Rosa R. de Genijovich a quien orientaba en el estudio de Chaucer. Pero las universidades del país nunca le ofrecieron el lugar que merecía. La de La Plata lo designó profesor suplente de Literatura de Europa septentrional (1928-1929) y al final de su vida le concedió la de Buenos Aires un cargo de profesor adjunto en la cátedra de Literatura Hispanoamericana, mientras la de La Plata lo mantenía en el nivel de la enseñanza secundaria en su Colegio Nacional.

Por una de esas paradojas de la Argentina, la Universidad de Buenos Aires le abrió el ámbito propicio para la investigación en nuestro Instituto de Filología. Allí gozó de la amistad, el reconocimiento y la posibilidad de diálogo con Amado Alonso, María Rosa y Raimundo Lida, y Ángel Rosenblat. Testimonios de esa larga amistad están en las palabras de Amado Alonso que recogió la revista *Sur* a su muerte y el texto que Raimundo Lida incorporó a sus *Letras Hispánicas*. La colección de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana refleja en varios de sus tomos la línea de su pensamiento sobre la lengua y la cultura de América, y el callado trabajo del que éramos testigos diariamente.

Varios años después de su muerte, cuando se quiso retomar la tradición del Instituto de Filología que había sido quebrada, ofrecí a los descendientes de Pedro Henríquez Ureña, a María Rosa Lida de Malkiel, a Raimundo Lida y a Ángel Rosenblat la edición de sendos volúmenes en los que se recogieran algunos de sus textos significativos. En ese momento solo concreté el tomo de *Estudios de versificación española* de don Pedro, con la colaboración de Emma Speratti Piñero, que servía de nexo en México para obtener las adiciones y

³ Su bibliografía ha sido compilada por EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO en apéndice a *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 753-796.

correcciones que él mismo tenía preparadas para la reedición de *La versificación irregular* y "El endecasílabo castellano". Con él rendíamos "un homenaje y un testimonio de reconocimiento a la obra de maestro que Pedro Henríquez Ureña realizó en el Instituto durante muchos años", para decirlo con palabras de Marcos A. Morínigo, el Director del Instituto de Filología en el momento en que apareció el volumen, en 1961.

Ahora, en 1985 a más de cien años de su nacimiento, nuestra revista publica este número de homenaje a su memoria, donde se ha querido reunir textos de investigadores que lo conocieron personalmente o por la frecuentación de su obra, junto a las voces de jóvenes que atestiguan en el Instituto la continuidad del trabajo intelectual.

ANA MARÍA BARRENECHEA

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: LECTURA DE UNA PROBLEMÁTICA

Todo discurso lleva las marcas del momento de su escritura. También el de Pedro Henríquez Ureña. Leerlo supone un movimiento que se desplace en sentido contrario (es decir, contra el tiempo), deshaciendo lo que la retórica de una época imprime inevitablemente sobre los textos. Leer contra el tiempo no significa, sin embargo, practicar una piadosa interpretación arqueológica, siempre dispuesta a justificar las diferencias como efectos de la lejanía histórica o cultural. Más bien quisiera que signifique, en este caso, una puesta entre paréntesis de esas marcas de escritura, para traducir algunas zonas de su discurso a nuestra problemática. Por supuesto, queda en pie la objeción sobre si ello es posible, si la problemática no tiene como cuerpo a la escritura misma y, en consecuencia, vuelve ilusoria una confrontación directa con aquello que, a falta de un nombre más preciso, podría llamarse *las ideas*. Esta operación corta el cuerpo de la obra de Henríquez Ureña, atraviesa la superficie sensible de su estilo, y va en busca de una *profundidad* que, precisamente en este caso, no me parece ideológica.

También otro cuerpo estará ausente en la actitud que me propongo; no tengo recuerdos, situaciones personales o colectivas, huellas de ese hombre que otros argentinos sí han conocido.¹ Casi podría decir que sólo conozco una versión bidimensional y estereotipada de su cara, que solo a través de la

¹ Véase el número dedicado a Pedro Henríquez Ureña a diez años de su muerte por la *Revista Iberoamericana*, XXI (1956), 41-42; y el prólogo de JORGE LUIS BORGES a: PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Obra crítica*, edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Speratti Piñero, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

imaginación literaria puedo reconstruir lo que dicen de los tonos de su voz, de las formas de su trato. Lo imagino tan mal como a Ricardo Rojas o a Amado Alonso y nunca deja de sorprenderme esa familiaridad con que otros (algunos de mis maestros) recuerdan a algüien que para mí comenzó siendo una entrada en la bibliografía y un libro que leí, subrayando prácticamente todo, en los primeros años de mi vida universitaria: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.

Una problemática es todo lo que puedo leer, entonces, en Henríquez Ureña. Esto es: las preguntas que consideró necesario formularse y que se propuso responder, preguntas que construyen la unidad de su obra que, sólo en apariencia, se dispersa en artículos, reseñas, prólogos, conferencias, presentaciones y algunos libros orgánicos. La unidad problemática dispersa, si se admite el oxímoron, de algunas preocupaciones fundamentales que han funcionado como ejes articuladores a lo largo de más de cuarenta años.

No se trata solamente de un elenco de temas, sino más bien, de la manera en que estos temas recorren tenazmente las formas más variadas de su intervención intelectual e ideológica. Se trata, más aún, de una trama que da forma y marco de lectura a intervenciones muchas veces fragmentarias, surgidas a partir de coyunturas de una biografía intelectual que bien podría definirse como la de un profesional moderno: alguien cuyos medios de vida están ligados a la producción de escritura y, en consecuencia, alguien cuya escritura no puede estar libre de las marcas originadas en las situaciones pragmáticas de enunciación: repeticiones, pasajes demasiado rápidos, escritos o dichos con la intención de desarrollos posteriores, alusiones y anuncios, elisiones y puntos ciegos donde el lector actual se detiene imaginando la conferencia, los límites de espacio de una publicación, la coexistencia de varias líneas de investigación al mismo tiempo.

Henríquez Ureña tiene el dramatismo y la modernidad de alguien cuya vida intelectual se vio afectada por ese destino latinoamericano de los desplazamientos permanentes, de las bibliotecas abandonadas en otro país, de la reconstrucción continua de los espacios y condiciones de interlocución, con lo que esto implica de cambios en el lector implícito y en el horizonte de expectativas donde los textos e intervenciones van

a ser escuchados. El exilio latinoamericaniza a los intelectuales,² pero también les impone el costo de readaptaciones permanentes, que se traducen en desplazamientos temáticos o en el abandono parcial de las obsesiones productivas. Henríquez Ureña trabajó sobre estas condiciones y no solo en ellas: hizo de los desplazamientos una de las formas de unidad de su problemática. Solo puedo pensar otro caso, el del uruguayo Ángel Rama.³

Y, también como Rama, Henríquez Ureña fue un intelectual para quien el discurso sobre la literatura no tenía una función puramente autorreferencial, ni podía ser solo pensado como un discurso para expertos. Brevemente, de la literatura podía decirse algo que estuviera dotado de importancia social colectiva. Quisiera detenerme en este punto, porque me parece que su actualidad es innegable. Terry Eagleton ha trabajado sobre esta misma cuestión en *The function of criticism*,⁴ partiendo de la comprobación siguiente: en la actualidad, el lugar y la función del discurso crítico ha sufrido un progresivo alejamiento respecto de los grandes problemas que preocupan a la sociedad. Eagleton considera el caso de la cultura inglesa, donde se puede trazar un arco desde los críticos del siglo XVIII y el romanticismo hasta la obra de Arnold. Desiguales desde todo otro punto de vista, estos críticos tenían como presupuesto de su actividad y de su identidad, la idea de que su público desbordaba el universo relativamente reducido de sus pares. En consecuencia, y no importa cuáles fueran los contenidos explícitos de sus obras, éstas suponían una relación de comunidad ideológica y estética con sus lectores. Imaginariamente, solo una diferencia de grado (en el saber, en la destreza) separaba a críticos y público, pero ambos eran percibidos como

² Hoy los intelectuales argentinos están comenzando a elaborar esta colocación de exiliados en América Latina, de la que se vieron exentos desde mediados del siglo XIX.

³ Dos notas de SUSANA ZANETTI, una sobre Ángel Rama y otra sobre Henríquez Ureña, me sugieren este paralelo. Véase: "Adiós a Ángel Rama", *Punto de vista*, VII, 20 (1984), 32; "No es olvido", *Punto de vista*, VII, 22 (1984), 16.

⁴ TERRY EAGLETON, *The Function of Criticism*, Londres, Verso, 1984. Intenté desarrollar esta temática en: BEATRIZ SARLO, "La crítica entre la literatura y el público", *Espacios*, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1 (1984), 6.

actores que participaban del mismo universo de cuestiones y preocupaciones. La literatura, también, era algo socialmente importante: Thompson, en su magnífica historia de la clase obrera inglesa,⁵ señala niveles de cultura letrada que no estaban desvinculados del activismo sindical y político. Esto habla de un lugar de los discursos estético y crítico en la sociedad, lugar cuya crisis estamos viviendo en este momento.

También en América Latina, y puede decirse que desde el romanticismo, la crítica y la historia literarias eran consideradas una de las dimensiones del pensamiento político-cultural. Es casi innecesario mencionar a Juan María Gutiérrez, los discursos inaugurales del Salón Literario, Andrés Bello, las polémicas de Chile, el Certamen poético de Montevideo. Sin duda, puede decirse, esta trama de vida cultural y política es hija del romanticismo. Pero al mismo tiempo habla de una comunidad cultural entre escritores, críticos y público. Se habían especializado ya los discursos (y esto es un capítulo preliminar del largo proceso de especialización de la profesión literaria), pero la especialización no suponía necesariamente clausura, ni mucho menos la clausura podía ser juzgada como un dato interno y necesario del discurso crítico. Si tener una literatura era una de las pruebas de la nacionalidad, la crítica era también parte de ese movimiento vasto de afirmación cultural relacionado con la independencia política y la formación (trabajosa en el caso latinoamericano quizás más que en el europeo) de los estados nacionales.

La crítica (y sobre todo la historia) tenía entonces una función pública, que ni Brandes ni De Sanctis dejaron de percibir.⁶ Esta función no desaparece en el siglo XX. El marxismo, precisamente tributario en ese aspecto de sus fuentes románticas, exhibe una serie de políticos y filósofos para quienes la literatura y el discurso sobre la literatura era central. Quizás sea Mariátegui, en América Latina, quien desde una heterogénea formación ideológica con una dominante marxista, haya entendido de manera más absolutamente contemporánea el

⁵ E. P. THOMPSON, *La formación de la clase obrera inglesa*, Madrid, Libros de Enlace, 1980.

⁶ Jaus observó que, durante todo el siglo XIX, la historia de la literatura, por su trascendencia ideológico-cultural, era considerada como la culminación de la obra de un filólogo. Véase: HANS ROBERT JAUS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

fenómeno de las vanguardias estéticas, en sus artículos de *Varietades*.

Pero también fuera de este mundo de ideas, el lugar y la función de la crítica en la esfera pública fue una constante de la generación del Centenario en la Argentina. Es notable que Ricardo Rojas (quien mereció por ello la ironía de Groussac) se embarcara en ese proyecto desmesurado que es la *Historia de la literatura argentina*, en tanto *Ensayo filosófico de la cultura en el Plata*: la idea de una continuidad cultural parecía indispensable en América Latina.

Esta idea, sin duda, tuvo diversas formas y los linajes establecidos difieren. Sin embargo, se la juzgaba un elemento fundamental en la conformación de actores sociales y en la construcción de una identidad cultural colectiva. La preocupación de Rojas por la enseñanza de la literatura, la lengua, la geografía y la historia⁷ no me parece solo un tributo a su imaginación romántica contaminada con las filosofías de la historia de la segunda mitad del siglo XIX.⁸

A la cuestión de la cultura latinoamericana podía responderse de maneras muy distintas. Pero, justamente, la diferencia en las posiciones junto con su abundancia textual señalan la existencia misma de la problemática, como haz de temas y colocación de los sujetos respecto de ellos. El efecto sobre el discurso de esta situación fue, durante bastante tiempo, una de las razones de la inflexión pública, ideológica y productora de ideología, de la crítica y la historia literaria. Y con ello quiero decir no productora de representaciones refractadas que se opondrían a las de la ciencia, sino productora de líneas de identificación cultural colectiva basadas en el establecimiento de lo que Raymond Williams ha denominado "tradiciones selectivas".⁹

⁷ Véase: RICARDO ROJAS, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1973. La primera edición de esta obra es de 1910.

⁸ La preocupación de Henríquez Ureña por la enseñanza ha quedado suficientemente testimoniada en su: "Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común" recopilado en *La utopía de América*, prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot; compilación y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; y en su *Gramática castellana*, en colaboración con Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1939.

⁹ Véase: Raymond Williams, *Marxism and Culture*, Oxford University Press, 1978.

Sin duda, un discurso de este tipo renunciaba de antemano a la clausura, en la medida en que aspiraba, por su flexión estilística, por sus presuposiciones y por la forma de su razonamiento, a una audiencia que trascendiera el campo intelectual. Aspiraba a influir de manera directa (cuando se hablaba, por ejemplo, para maestros y profesores) o más difusa, sobre los espacios de nexo entre la esfera de los intelectuales y la esfera pública. Aspiraba, entonces, a tener una palabra en el debate sobre cuestiones (largamente trabajadas por Henríquez Ureña) como la del indigenismo, el criollismo, la herencia española, que, entonces, no aparecían como temáticas solo académicas sino que tocaban centralmente a las formas culturales de sociedades nacionales extremadamente conflictivas en sus datos internos y en sus relaciones con Estados Unidos.

Como parte de esta promoción de intelectuales, Henríquez Ureña elaboró un discurso que no fue solo universitario. Vinculado a los grandes problemas americanos, colocó a la práctica crítica e histórica en relación con las otras series sociales, en una situación donde la crítica desbordaba, por su problemática, el espacio de la academia. La crítica se convierte, así, en un discurso de importancia pública, en la medida en que desde su especificidad, se hace cargo de cuestiones globales.

El peligro que acecha a este tipo de discurso es el de las generalidades. Su aspiración a totalizar proviene de su relación con los otros discursos y prácticas sociales, de esa trama particular por la cual el crítico se resiste a pensar a la literatura fuera del espacio donde se producen y circulan los materiales ideológicos y la lengua con los cuales ésta trabaja. Pero, al mismo tiempo, el *espíritu filosófico* que anima a esta empresa persigue la imagen de la totalidad y encuentra razones y orígenes globales en todos los fenómenos de discurso y las prácticas estéticas. Hoy, cuando nuestra cultura está marcada por el curso de la postmodernidad, tendemos a alejarnos de estas concepciones globales, con la convicción epistemológica de que una explicación de los discursos y prácticas nunca está en condiciones de reunir todos sus sentidos posibles ni todos sus nexos. Nuestra cultura está ahora marcada por el fragmento. Sin embargo, sería no solo anacrónico sino también incorrecto, juzgar a estos proyectos globales como meras emanaciones del espíritu de totalización romántico o historicista.

En Henríquez Ureña, la idea de totalidad responde a la primera concepción de la literatura que mencioné más arriba: la literatura ocupa una relación variable en la serie cultural y la serie cultural misma tiene una relación también variable con el resto de los niveles sociales. Pensar la literatura supone, entonces, pensar no solo relaciones sino también diferencias históricas y de formación social. En un texto muy breve, escrito en 1907, donde Henríquez Ureña traza el balance de la actividad desarrollada por la Sociedad de Conferencias fundada en México (en la que participan él y su hermano Max), escribe: "La principal facultad por ellos [los conferencistas] revelada es, a mi ver, espíritu filosófico. Filosófico, si se quiere, en su significación más extensa de lo que es usual: espíritu capaz de abarcar con visión personal e intensa los conceptos del mundo y de la vida y de la sociedad, y de analizar con fina percepción de detalles los curiosos paralelismos de la evolución histórica, y las variadas evoluciones que en el arte determina el inasible elemento individual".

Este programa teórico es, sin duda, el que persiste en los casi cuarenta años siguientes de la vida intelectual de Henríquez Ureña. Y no deja de tener consecuencias en las propuestas abiertamente ideológico-culturales cuyo tema central puede designarse con el nombre de uno de sus ensayos más difundido: "La utopía de América".

Gutiérrez Girardot señala el carácter constitutivo del concepto de utopía para el pensamiento historiográfico y el *élan* político occidental: "A la formulación no la acompañan la laboriosa elucidación teórica ni el entusiasta lenguaje expresionista con los que Ernst Bloch esbozó en 1918 (en *Geist der Utopie*) el fundamento de su filosofía de la utopía. Pero tras las pocas frases con que lo hace Henríquez Ureña se pueden divisar los rasgos esenciales que Bloch puso de relieve en la Utopía, y que la privan del carácter de ilusión y quimera, y la convierten en una categoría antropológica e histórica".¹⁰ Precisamente, el concepto de utopía desempeña en el pensamiento de Henríquez Ureña una *función constructiva* dominante: es a la vez una categoría de análisis histórico y un impulso de proyectación social y cultural.

¹⁰ Véase: RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, "Prólogo", en Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, op. cit., p. XXIV.

Como categoría de análisis histórico podría decirse que recorre la obra de Henríquez Ureña, desde sus estudios sobre América colonial hasta sus juicios sobre la cultura española; traza el camino recorrido por las formaciones culturales, encontrando en la utopía no una representación de lo imposible sino una representación de las fuerzas que se articularon en los procesos históricos. Retrospectivamente, la idea de utopía explica el cambio y es por lo tanto fundamental para una perspectiva que pone a la historia en el centro de sus preocupaciones.

Prospectivamente, y esto es más importante aún, la utopía es el eje del progreso en América Latina: un horizonte ideal respecto del cual se organizan los movimientos sociales, de donde extraen el impulso para las transformaciones, para la investigación, la invención y la constitución de las esferas cultural y política. Para Henríquez Ureña, la utopía no es simplemente una representación discursiva (aunque, obviamente, ésa sea su forma) sino un impulso de transformación del que ha surgido la capacidad para resolver las crisis americanas. La utopía reforma, desde adentro, el horizonte ideológico, establece las relaciones entre el pasado y el futuro, entre los obstáculos y las posibilidades de transformación, entre los elementos arcaicos y las fuerzas renovadoras. La utopía es la función constructiva de todo discurso de cambio, incluso cuando ese discurso hable solo en apariencia (como en el caso de los estudios históricos de Henríquez Ureña) del pasado.

El rasgo democrático avanzado del pensamiento político de Henríquez Ureña está articulado sobre este concepto de utopía,¹¹ porque la relación variable entre realidad y utopía muestra, en el curso de la historia latinoamericana, las pruebas de que es posible resolver crisis que parecían (y a otros ensayistas parecen) constitutivas. La fuerza de la utopía queda vinculada entonces, por un lado, con la necesidad (moral y política) de la transformación; por el otro, con el lugar asignado a las ideas en la sociedad y la historia, como principios

¹¹ Escribió al respecto un pasaje profusamente citado luego: "Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía", en "La utopía de América", en su *La utopía de América*, op. cit., p. 6.

activos e influyentes y no como reflejos de relaciones socio-económicas que serían siempre *ultima ratio* del mundo simbólico y de las instituciones. Histórico en este sentido, el pensamiento de Henríquez Ureña es, al mismo tiempo, antideterminista.

Por otro lado, el lugar del intelectual queda asegurado en esta relación entre realidad y utopía: portadores sociales de la utopía, los intelectuales tienen una misión ante sí. La admiración de Henríquez Ureña por Sarmiento, por Bello o por Echeverría tiene su fuente en esta convicción, pero sería necesario explicar, al mismo tiempo, por qué su pensamiento tiene un punto ciego en Mariátegui¹² y también en González Prada. Preocupados por temas que tienen bastante de común desde el punto de vista externo, Henríquez Ureña y Mariátegui no responden a las mismas preguntas y por lo tanto el elenco de sus respuestas no se inscribe sobre el mismo eje problemático. La inflexión optimista del pensamiento de Henríquez Ureña tiene como consecuencia que el conflicto (social, cultural, racial) no esté ubicado como categoría central: el conflicto es un dato en verdad subordinado, que el impulso de la utopía resolverá, como ha resuelto las crisis nacionales del siglo XIX. Esta dimensión optimista explica la imposibilidad profunda de hacerse cargo del pensamiento de Mariátegui. No buscaría, entonces, la causa, en el espiritualismo de Henríquez Ureña, sino en su optimismo.¹³

Sin duda, esta flexión lo diferencia también de Martínez Estrada, y del ensayismo argentino de los años treinta y cuarenta que lo tiene como eje.¹⁴ Martínez Estrada pone en el centro de su reflexión la pregunta sobre cómo fuimos constituidos o, mejor dicho, por qué el fracaso de nuestra identidad

¹² En la cuidadosa recopilación y el exhaustivo índice de E. S. Speratti Piñero, en Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica, op. cit.*, no he podido encontrar ninguna mención a Mariátegui.

¹³ Su optimismo no es ingenuo. Baste recordar un pasaje bien conocido: "Al llegar al siglo XX, la situación se define, pero no mejora: los pueblos débiles, que son los más en América, han ido cayendo poco a poco en las redes del imperialismo septentrional, unas veces sólo en la red económica, otros en doble red económica y política" en "Patria de la justicia", en su *La utopía de América, op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Esta flexión lo acerca, en cambio, a los planteos sincréticos de otro ensayista del período: Bernardo Canal Feijóo.

como naciones. Existe un Mal radical que inficiona la sociedad y que, desde sus orígenes, define las relaciones sociales, atraviesa el mundo cultural y, como en el caso de Sarmiento, afecta profundamente a los mejores intelectuales. América se origina en la violación de la india por el español (afirma Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*) y esta primera violencia se ve duplicada, siglos después, por la liquidación del indio. Estos comienzos, marcados por el Mal, definen los males particulares del presente: el caudillismo político, la institucionalidad débil, la cultura aparente y pretenciosa.

El caudillismo político y la débil institucionalidad preocuparon también a Henríquez Ureña. Sin embargo, su lectura de la historia es diferente: en los siglos que van desde la conquista hasta la actualidad, América se ha construido como actor histórico, en la medida en que ha avanzado en la percepción del Otro (y no ha persistido en su destrucción) y en la incorporación de su diferencia: la diferencia con lo indígena o con el mundo rural criollo, que ha sido la base de un largo, trabajoso pero también triunfal procesamiento estético.¹⁵

El juicio de Henríquez Ureña sobre el proceso de colonización española (que puede leerse informando el planteo general de *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*) es básicamente positivo: se echaron las bases de una civilización nueva, "la que habrá de dominar espiritualmente el porvenir",¹⁶ y, en consecuencia, no existe un Mal radicado en la historia americana, sino crisis de civilización que las naciones han ido resolviendo. Pesimista es la concepción de la historia que coloca a la Caída no en el futuro sino en el pasado. Simétricamente, el optimismo de Henríquez Ureña no define un pecado original que tensione perversamente el futuro de América Latina.

En este sentido, también es optimista su construcción de una tradición cultural. Martínez Estrada plantea la oposición articuladora de toda la historia argentina en los términos *Facundo* versus *Martín Fierro*, afirmando además que la lite-

¹⁵ Véase "Vida espiritual en Hispanoamérica", "Pasado y presente", "Caminos de nuestra historia literaria", "El descontento y la promesa", en Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, op. cit.

¹⁶ *En la orilla: mi España*, recopilado en *Obra crítica*, op. cit., p. 189.

ratura argentina ha obturado para siempre la posibilidad del realismo al reprimir el movimiento iniciado por el texto de José Hernández. Henríquez Ureña afirma la identidad literaria latinoamericana del siglo XIX precisamente en el *continuum* tejido por esos dos grandes textos. Una vez más, en esta resolución unificadora, podría pensarse en la resistencia de su imaginación histórica frente a la representación del conflicto. Pero también podría pensarse en el movimiento profundamente voluntarista que está en la base de esta perspectiva: un voluntarismo cultural que tiene como punto de su programa recoger (no sólo para el uso académico) los *disjecta membra* de la cultura latinoamericana; construir, más que descubrir, su unidad; y ofrecer este conjunto de discursos así organizados como prueba de la viabilidad nacional de esta región.

Se sabe que, siempre, el establecimiento de una tradición descansa sobre operaciones intelectuales complicadas y no sobre una mística (e imposible) revelación de nexos ocultos pero preexistentes. Henríquez Ureña dedica lo mejor de su pensamiento crítico a estas operaciones, que casi contemporáneamente también realiza Rojas con la literatura argentina. Precisamente con Rojas y con Giusti, entre los argentinos, Henríquez Ureña coincide en la afirmación del carácter latino de la cultura y de la raza (ese actor construido y casi artificioso) americanas. Estas versiones tienen en común el carácter sintético de América, en el que confluyen, para Giusti, solo la inmigración y la base criollo-hispánica, y para Henríquez Ureña como para Rojas, el mundo indígena, cuyo peso cultural les parece indiscutible y, al mismo tiempo, ya inscripto en el pasado.¹⁷

La idea rectora es, por otra parte, que la literatura latinoamericana es producto de la heterogeneidad y que ello no puede constituirse en motivo de lamento por una pureza imposible y quizás también indeseable. Está por un lado la hete-

¹⁷ Henríquez Ureña escribe en "El descontento y la promesa": "Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque solo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no solo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura", en *La utopía de América*, op. cit., p. 42.

rogeneidad temática, que es efecto de las diferencias internas y de la historia: "Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento..."¹⁸ Está también la heterogeneidad lingüística, que muchas veces menciona Henríquez Ureña, entre el español de América (los españoles de América, en verdad) y el de España. Y finalmente, está la heterogeneidad de las diversas vertientes culturales, producto de la importación y de la traducción, y que Henríquez Ureña, sin mala conciencia nacionalista, no cree necesario exorcizar. "Todo aislamiento es ilusorio", afirma.¹⁹ Y, por lo demás, América es una categoría que debe ser construida y no una esencia que la historia se limita a desplegar.

Esta idea, vinculada con la función constructiva y proyectiva de la utopía, me parece central porque se opone al esencialismo nacionalista. Situado en la historia, Henríquez Ureña se esforzó por reconocer la especificidad de América, sin construir a partir de ella un elenco de razones que fundamenten el aislamiento.

BEATRIZ SARLO

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

¹⁸ "El descontento y la promesa", en *Obra crítica, op. cit.*, p. 242.

¹⁹ *Obra crítica, op. cit.*, p. 249.

DOMINIOS BORROSOS Y DOMINIOS TEÓRICOS: ENSAYO DE ELUCIDACIÓN CONCEPTUAL

1. INTRODUCCIÓN

La curiosa confluencia de la literatura con la historia y de las reflexiones sobre la historiografía que tienden a emparentar el relato historiográfico con la literatura y la ficción, ha generado un buen número de estudios, ponencias, ensayos en los cuales literatura, historia y ficción aparecen como conceptos hermanados en un espacio equivalente de reflexión. El propósito de este artículo puede parecer a contrapelo con respecto a la fuerte orientación antes señalada, puesto que se propone precisamente deslindar más que igualar. La elucidación, que es el ámbito de estas reflexiones, es una tarea necesaria cuando el empleo de ciertos conceptos se convierte en un obstáculo más que en una ayuda para la comprensión de ciertos fenómenos culturales y para la conversación disciplinaria.

Ciertas premisas son necesarias. La elucidación de conceptos no debe confundirse con la definición de palabras, semejante a la operación que encontramos en los diccionarios. La comparación es útil puesto que muchos de los conceptos que empleamos en actividades disciplinarias, se emplean también en la conversación cotidiana. Una primera distinción corresponde al "conocimiento común" y al "conocimiento experto" de los vocablos.¹ Aunque esta distinción, que corresponde a la semántica de las palabras, es necesaria no es, sin

¹ Esta distinción, siguiendo una introducida por H. PUTMAN, "The Meaning of 'Meaning'", en *Mind, Language and Reality*, Cambridge, Cambridge U.P., 1975, pp. 215-271, la elaboran F. NEUBAUER y J. PETOFI, "Lexicon Systems and Text Interpretation", en *Words, Worlds and Contexts: New Approaches in Word Semantics*, editado por H-J. Eikmeyer y H. Rieser, New York, de Gruyter, 1981, pp. 343-380.

embargo, la ruta que pretendo seguir aquí. La elucidación de conceptos se sitúa, derechamente, en el ámbito del conocimiento experto. Así, la caracterización del sentido de un concepto oscila entre su dimensión *extensional* e *intensional*. La primera atañe a la ontología del marco conceptual en el cual se emplea el concepto. La segunda a su función en la estructura del marco conceptual.² La elucidación de un concepto, en este sentido, implica la mínima reconstrucción del marco de cosas, empleando un concepto, no puede medirse por la relación entre el concepto y su extensión sino en la relación entre el concepto y aquellos otros con los cuales establece un marco o una estructura. En otras palabras, la elucidación de un concepto implica la comprensión del marco conceptual en el cual opera.

Dos acotaciones. La primera, se relaciona con él al nivel metateórico de toda elucidación conceptual. La segunda es de orden terminológico. Llamaré "dominio borroso" a aquello a lo cual nos referimos, en el sector del conocimiento común, con el empleo de un vocablo. El conocimiento experto o disciplinario, al emplear el mismo vocablo, transforma el dominio borroso en "dominio teórico". De esta manera podemos decir que el primero es el referente del segundo, aquello que se intenta caracterizar. Las varias "teorías del relato" nos sugieren que el dominio teórico jamás cubre el dominio borroso designado, por ejemplo, por el vocablo "relato" (el caso afirmativo sería el paradójico caso del mapa de Inglaterra que se identifica con el sector geográfico que el mapa intenta representar o esquematizar).

2. NARRACIÓN

Un miembro de la comunidad lingüística hispánica que quiere asegurarse del sentido del vocablo "narración" (el cual seguramente emplea muy a menudo), encontrará, por ejemplo:

² Si una de las preocupaciones de la ontología es la relación entre un marco conceptual y aquello a lo cual el marco conceptual se refiere, la elucidación extensional de un concepto intenta aclarar el tipo de afirmaciones que es posible realizar en el marco conceptual en el cual se encuentra el concepto, y no necesariamente la verdad o falsedad de lo que se afirma. Es posible alcanzar una adecuada comprensión de un marco conceptual sin necesariamente aceptar sus compromisos ontológicos.

narración: acción de narrar. 'Relato'. Cosa narrada. Parte de un discurso en que se exponen los hechos". Si busca *relato* para cerciorarse de los matices que pueden diferenciar una palabra de la otra se encuentra con la siguiente información: "Acción de relatar. Palabras con que se relata algo". Comparando las dos definiciones nos encontramos, a primera vista, con que "narración" resulta ser solo parte de un discurso, aquella, precisamente, en la que se exponen hechos (o quizás acciones). En cambio el segundo vocablo, "relato", destaca "palabra" en lugar de "discurso". Ello nos entrega una primera diferencia entre las dos acciones, la de narrar y la de relatar. La primera parece ser una acción más comprensiva que la segunda. Este aspecto se aclara al observar, en el mismo diccionario, el vocablo *relatar* ("Contar. Narrar. Referir. Hacer la relación de algún suceso") y *narrar* ("Contar. Referir. Relatar. Decir o escribir una historia o cómo ha ocurrido cierto suceso"). El hecho de que el vocablo "historia" aparezca en la definición de "narración", pero no de "relato" y el hecho también de que la definición de narrar sea más extensa que la de relatar e incluya, además del vocablo "historia" otros como "diario", "epopeya", "biografía", etc., nos indica que su extensión es mayor que la de relatar. No obstante, ninguno de los dos nos entrega una definición precisa de algo que existe y tiene determinadas propiedades, sino que nos entrega un conjunto de conocimientos asociados a los dos vocablos. Este es, precisamente, el dominio borroso que configuran los vocablos del hablar cotidiano. Los conceptos teóricos capturan y precisan aspectos parciales de ese dominio borroso. Tomemos dos ejemplos.³

2.1. En los estudios cognoscitivos uno de los objetivos es el de describir los procesos mediante los cuales se comprende un relato. El vocablo corriente, en estos estudios, es el de *story* (relato) y no el de *plot* (narración) que es frecuente en los estudios literarios y en las reflexiones hermenéuticas sobre los procesos comprensivos e interpretativos. *Story* es un término no teórico y nos indica, simplemente, que el dominio borroso que constituye el referente de los estudios cognoscitivos es el de la capacidad de todo hablante para relatar y

³ MARÍA MOLINER, *Diccionario del Uso del Español*, Madrid, Gredos, 1975.

comprender relatos. Queda así excluido el dominio borroso designado por el vocablo "narración", el cual designa "relatos de un cierto tipo", fundamentalmente literarios o historiográficos. Sin duda que es posible extrapolar algunas de las premisas y resultados de los estudios cognoscitivos a los estudios literarios.⁴ Lo que importa tener en cuenta, en los fenómenos de extrapolación es que se desplaza el sector del dominio borroso del cual el marco conceptual trata de dar cuenta. Así, cuando se extrapola de los estudios cognoscitivos a los estudios literarios, el dominio borroso queda designado por el vocablo "narración" y no el de "relato". O, de otra manera, ya no se trata de dar cuenta de los fenómenos narrativos, en general, sino de los fenómenos narrativos de una cierta clase.

Estrechemos el círculo y veamos cómo se emplea el vocablo "relato" (*story*) en los estudios cognoscitivos. David Rumelhart⁵ presenta el problema analizando un "breve relato":

Mary heard the ice cream man coming down the street.
She remembered her birthday money and rushed into the house...

María oyó al heladero que se aproximaba. Recordó el dinero que le habían regalado para su cumpleaños y entró corriendo en la casa...

En el breve relato no *se dice* que María es una niña y que, al oír al heladero, se le ocurre comprar un helado y para ello entra corriendo en la casa para buscar el dinero que le regalaron para su cumpleaños. Tampoco se dice que María no estaba en la casa sino afuera, seguramente en la vereda. No obstante, lo expuesto es una manera natural de comprender el breve relato. Para dar cuenta de estos fenómenos la teoría de la comprensión cognoscitiva introduce un concepto clave: el de esquema (*schema*). Brevemente expuesto, un esquema es una estructuración de datos o informaciones para representar conceptos genéricos acumulados en la memoria. Entre los varios esquemas de que dispone el ser humano se encuentran esquemas para representar *acciones y secuencias de acciones*. Un esquema contiene, como parte de su especificación

⁴ T. VAN DIJK, "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario", *Acta Poética*, 2 (1980), pp. 3-26.

⁵ "Understanding and Summarizing Brief Stories", en *Basic Processes in Reading: Perception and Comprehension*, editado por D. LaBerge y S. J. Samuels, New York, John Wiley and Sons, 1977, pp. 265-304.

una red de interrelaciones que, presumiblemente, conecta los constituyentes del concepto en cuestión (acción o secuencia de acciones, en este caso, tomados como conceptos genéricos a los cuales se asocia cierto cuerpo de conocimiento). Así, en tanto que el esquema que subyace a un concepto depositado en la memoria corresponde al *sentido* del concepto, el sentido se concibe como una codificación de situaciones o acontecimientos típicos que ejemplifican el concepto.⁶ Es precisamente el concepto de *esquema* el que permite explicar por qué entendemos relatos agregando aquello que es necesario para su comprensión pero que, sin embargo, no está dicho en el discurso.

En el párrafo anterior hemos empleado conceptos que operan en diferentes niveles. En la medida en que las teorías de los esquemas cognoscitivos son teorías sobre procesos cognoscitivos y sobre la manera en que los esquemas permiten usar el conocimiento depositado en la memoria para realizar inferencias en los procesos comprensivos (en este caso de breves relatos), el concepto de *esquema* es teórico. Como tal, todo lo que se pueda decir, en el marco de una teoría de los esquemas cognoscitivos, está guiado y limitado por el alcance del concepto. En cambio, los conceptos de *acción y secuencia de acciones* son conceptos no-teóricos que contribuyen, no obstante, a delimitar el dominio conceptual que dará cuenta del dominio borroso. El concepto de *relato* se emplea, así, en el mismo ambiguo sentido con que lo empleamos en la conversación cotidiana, en nuestro conocimiento no experto del vocablo. Podemos decir, invirtiendo el proceso, que el concepto de relato, empleado en su sentido corriente, se especifica con los conceptos no-teóricos de acción y secuencia de acciones. Estos delimitan el tipo de esquema a considerar para el caso de la comprensión de relatos, puesto que habrá otros esquemas que permiten comprender otro tipo de acontecimientos no-narrativos y, por lo tanto, no especificables con los conceptos de acción y secuencia de acciones (por ejemplo, estructuras discursivas no narrativas esquemas taxonómicos, percepción de

⁶ D. E. RUMELHART, "Schemata: The Building Blocks of Cognition", en *Theoretical Issues in Reading and Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistic, Artificial Intelligence and Education*, editado por R. J. Spiro, B. C. Bruce y W. F. Brewer, New Jersey, Lawrence Erlbaum, 1980, p. 34.

objetos, etc.). Las implicaciones de este breve resumen quedarán mejor expuestas después de considerar el siguiente ejemplo.

2.2. Veamos, a vuelo de pájaro, los aspectos de la teoría semiótica de A. J. Greimas que conciernen al relato y a la narración. Aceptemos, desde el comienzo, que la teoría de Greimas es una teoría que trata de dar cuenta de la "forma del contenido". Aceptemos, también, que si el dominio de aplicaciones de la teoría abarca estructuras semióticas verbales y no verbales (y se proyecta también sobre una semiótica del mundo natural), el ejemplo paradigmático de la teoría se ciñe a la forma del contenido de estructuras semióticas verbales. Por razones de espacio y de los objetivos de estas especulaciones, me limitaré al ejemplo paradigmático: el de los relatos/narraciones verbales. Relato y narración son conceptos que forman parte de la compleja estructura de lo que Greimas llama el "recorrido generativo".

<i>RECORRIDO GENERATIVO</i>			
Estructuras semio-narrativas	componente sintáctico		componente semántico
	nivel profundo	SINTAXIS FUNDAMENTAL	SEMÁTICA FUNDAMENTAL
	nivel de superficie	SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE	SEMÁNTICA NARRATIVA
Estructuras discursivas	SINTAXIS DISCURSIVA Discursivización actorialización temporalización espacialización		SEMÁNTICA DISCURSIVA Tematización Figuratización

El dominio teórico queda así caracterizado por el concepto de *recorrido generativo* el cual se define como "la economía general de una teoría semiótica". Este recorrido generativo tiene en cuenta la disposición y relación de sus componentes desde la perspectiva de la *generación*; es decir, se postula que

es posible definir cualquier objeto semiótico según el modo de su producción y que los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un “recorrido” que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto.⁷ Hay un aspecto en común, como ya se habrá adivinado, entre una teoría semiótica de la forma del contenido y una teoría de los esquemas cognoscitivos: ambas tratan de dar cuenta de formas simples y generales de la capacidad humana de contar historias. Hay una diferencia también evidente: mientras la primera se dirige hacia los procesos de recepción, la segunda se ocupa de los procesos de producción. Dejando de lado los presupuestos epistemológicos de cada teoría (concepto de conocimiento) y metodológicos (formas de obtenerlos), interesa mantener el hecho de que ambas teorías tratan de delimitar un dominio teórico que dé cuenta de distintos aspectos del dominio borroso designado por relato/narración.

Veamos el alcance de los conceptos de *relato y narratividad (narrativo)* en el marco conceptual de la semiótica greimasiana.⁸ *Relato*, leemos en el diccionario, es “palabra del lenguaje corriente”. Se emplea a menudo “para designar el discurso narrativo de carácter figurativo” (p. 340). Intuimos que *relato* no tiene carácter teórico sino que se emplea como designador del dominio borroso. En cambio *figurativo y figurativización* sí son conceptos teóricos cuya función es la de delimitar el dominio borroso y trazar los límites del dominio teórico: “[...]dentro del marco del recorrido generativo del discurso, la semántica discursiva incluye, con el componente temático (o abstracto) un *componente figurativo*[...]” (ver diagrama). El relato queda pues “traducido” al concepto de *discursos figurativos* que se distinguen de y oponen a los *discursos no figurativos* (o abstractos, p. 176). Greimas introduce una nueva distinción teórica paralela a la anterior: *discursos narrativos* versus *discursos no-narrativos*. La diferencia entre la primera distinción y la segunda radica en el nivel

⁷ A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1979, p. 194.

⁸ Todas las citas y número de páginas remiten al *Diccionario razonado*, *op. cit.*

que les corresponde en el recorrido narrativo: mientras la primera distinción se sitúa en el nivel de las *estructuras discursivas*, la segunda se sitúa en el de las *estructuras semio-narrativas*, ver diagrama). Podemos comprender, así, que *narratividad* (tanto como *esquema y recorrido narrativos*) no es un concepto teórico que da cuenta del dominio borroso del término "narración" (ligado a lo literario o a lo historiográfico), sino del término "relato" (ligado a las formas elementales del contar). La referencia a los discursos literarios e historiográficos, como ejemplo de discursos figurativos, no debería prestarse a confusiones. De manera semejante a la transposición de la teoría de los esquemas cognoscitivos a la teoría literaria, la transposición de la teoría del recorrido generativo a la teoría literaria e historiográfica, requiere hacer explícitos los pasos que desplazan un dominio teórico que da cuenta, digamos, del dominio borroso₁ (relato, narración) al dominio borroso₂ (narración literaria o historiográfica).

2.3. Como resumen parcial, de este apartado, podemos subrayar que distintas teorías (de los esquemas cognoscitivos, del recorrido generativo, de la gramática o gramáticas del relato, etc.) tratan de dar cuenta, mediante la delimitación de un dominio teórico (estructura conceptual), de un dominio borroso designado por los vocablos de uso común. Las teorías brevemente resumidas tratan de dar cuenta de los aspectos del relato en general, de la capacidad humana de narrar, dejando a un lado las subsecuentes calificaciones de los relatos (ficcional, literario, historiográfico). Lo cual implica que toda teoría que trate de dar cuenta de relatos de cierto tipo deberá, o bien partir de los marcos conceptuales-teóricos existentes, o bien producir su marco teórico propio. El paso que va del dominio borroso₁ (relato, narración) al dominio borroso₂ (narración literaria, historiográfica) presupone una definición teórica del concepto de relato/narración o, lo que es lo mismo, de su traducción en uno o varios conceptos teóricos.

3. RELATO FICCIONAL Y NARRACIÓN LITERARIA

3.1. Podemos comenzar aquí, igual que en el apartado anterior, con los vocablos "ficción" y "literatura" como designadores de un dominio borroso; por el sentido que atribuimos en la conversación cotidiana a ficción (algo que no existe,

algo imaginario, inventado, a veces sinónimo de mentira, etc.) y a literatura (lo bien escrito, lo imaginario, lo artístico, textos destinados a producir placer estético, etc.); que a veces hacemos sinónimos. Una rápida mirada a un diccionario contemporáneo nos entrega estas imágenes: "*ficción*: acción de fingir o simular. Cosa fingida o simulada. Invención. Cosa inventada. Cosa imaginada". Para *literatura* encontramos: "Arte que emplea como medio de expresión la palabra hablada o escrita. Conjunto de obras literarias". Ello nos es suficiente en las interacciones cotidianas; de alguna manera nos "entendemos" cuando hablamos de literatura o ficción. Pero no nos es suficiente en las interacciones disciplinarias. Por ello necesitamos "teorías" de la ficción o de la literatura. Es decir, teorías que delimiten un "dominio teórico" sobre el "dominio borroso". Una vez más, el sentido que adquieran los conceptos dependerá del marco conceptual en el cual se encuentran, y no de una relación de correspondencia con cierta "realidad" sobre la cual podamos medir la adecuación o no del concepto. Para evitar esta creencia es que hablamos, precisamente, de dominio borroso designado por los términos no-teóricos y no de "realidad". El empleo teórico del concepto o la traducción del concepto del conocimiento no experto a conocimiento experto, está motivado por la necesidad de ver "claro" en lo "borroso". Veamos dos ejemplos.

3.2. Bárbara Herrestein Smith⁹ propone concebir la poesía (sinónimo de literatura, en su empleo) como ficción. La sinonimia tendrá aquí un valor teórico puesto que ambos conceptos serán definidos en el proceso de la formulación de una hipótesis. Para ello, comienza por caracterizar el concepto de *discurso natural*. Entiende por tal todo enunciado o acto verbal producido por una persona real, en una ocasión particular, en respuesta a un conjunto de circunstancias (p. 15). Un discurso natural es, pues, un acontecimiento histórico como cualquier otro acontecimiento que ocupa, como todo acontecimiento histórico, un lugar único en el tiempo y en el espacio. En contraste, el *discurso ficcional* no constituye un acontecimiento histórico y único: cuando vemos una o más representaciones de *Hamlet* no "vemos" a la Reina tomando veneno sino la "representación" de

⁹ *On the Margin of Discourse*, Chicago U.P., 1977.

tal acontecimiento. Y si cada puesta en escena es un acontecimiento histórico y único, no lo es, en cambio, la Reina tomando veneno. Smith sugiere extender este modelo a la poesía, la épica, los cuentos y las novelas. Para dar este paso, introduce el concepto de *mimesis* y sostiene que el poema, en tanto enunciado ficcional, no es tal debido a que los personajes o el narrador no son el poeta o que la audiencia percibe las emociones expresadas y los acontecimientos aludidos como entidades ficcionales, sino en el hecho que hablar, expresarse y aludir son todos actos verbales ficcionales. Si bien no hay indicadores en el enunciado mismo que nos adviertan sobre su carácter ficcional, la distinción se debe a un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y la audiencia. Según estas convenciones ciertas estructuras lingüísticas se aceptan no como actos verbales sino como representaciones de tales actos. El concepto queda así delimitado: por *ficción* se entiende un enunciado que imita o representa otro enunciado. Esta definición permite, a su vez, caracterizar lo literario: lo literario se distingue de otros discursos verbales por ser ficcional; y de las obras artísticas no verbales, por ser verbal. Todos los atributos posibles, que habíamos visto en la definición de los vocablos en el diccionario, quedan eliminados y el sentido de los conceptos, definido en el marco conceptual correspondiente.

En la conceptualización de Smith, *ficción* se construye como sinónimo de *literatura*, lo cual queda claro en el título de capítulo que he resumido: "La poesía como ficción". "Poesía", siguiendo la argumentación y los ejemplos suministrados en el mismo capítulo, es intercambiable con "literatura". Existen, por otra parte, propuestas alternativas en las cuales *ficción y literatura* se distinguen y se construyen como fenómenos de distinta naturaleza. Una de estas propuestas es la de J. Searle.¹⁰ Para el autor, la decisión sobre la ficcionalidad de un discurso es una decisión de quien lo produce; en tanto que la decisión sobre su literariedad, corresponde a quien lo interpreta. Entiendo que el aserto podría parafrasearse diciendo que, entre las convenciones que regulan las interacciones lingüísticas, se encuentra la convención de ficcionalidad. Es por lo tanto quien produce una acción lingüística quien

¹⁰ "The logical status of fictional discourse", *New Literary History*, VI (1975), pp. 819-332.

toma la decisión de conformarse o no a ella. El intérprete podrá equivocarse su juicio; podrá tomar como verdadero un discurso intencionalmente producido como ficcional o viceversa. No obstante, nadie podrá negar mi decisión de producir un discurso que no pretende afirmar cual es el caso, ni mentir ni errar. En cambio, aunque mi decisión sea la de producir un discurso literario, el receptor no podrá negar mi intención pero podrá sí negar el carácter literario del discurso producido. En el segundo caso, mi intención puede no corresponder con los criterios y las normas de la comunidad literaria; en el primero, en cambio, mi intención se correspondería siempre con los criterios y las convenciones de la comunidad lingüística. Pareja distinción construye S. Schmidt,¹¹ aunque su modelo no es la teoría de los actos de habla sino una teoría de la interacción humana en general y de la interacción lingüística en particular. Schmidt construye "un dominio teórico" sistema-LITERATURA (*LITERATUREsystem*), para dar cuenta del dominio borroso, que se concibe no como un sistema de obras o de unidades semejante a la lengua saussureana, sino como un sistema de interacción cuyos roles fundamentales son el productor, el mediador, el receptor y el pos-procesador de superficies lingüísticas. Por "superficies lingüísticas" entiende Schmidt una serie de instrucciones materiales sobre las cuales operan los roles del sistema. Para que el sistema sea sistema y no una mera colección de unidades, Schmidt introduce dos convenciones básicas que permiten dar cuenta de las relaciones entre los roles y explicar sus conductas frente a las superficies lingüísticas: *la convención estética y la convención de polivalencia*. Simplificando lo que en Schmidt es un cuidadoso trabajo de definición de conceptos y formulación de hipótesis,¹² se podría arriesgar lo siguiente:

Convención es todo acuerdo mutuo entre los participantes en determinadas interacciones semiótico-lingüísticas.

Convención estética es un tipo de acuerdo por medio del cual los participantes en interacciones semiótico-lin-

¹¹ "Fictionality in literary and non-literary discourse", en *Poetics*, 9, 5-6 (1980), pp. 525-546.

¹² *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*, Band 1, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden, 1980; *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*. *Papiere zur Textlinguistic*, Band 36, Hamburg, Helmut Buske, 1982.

güísticas concuerdan en asignar determinados valores (interesante, original, innovador, bello, etc.) a una superficie de signos.

Convención de polivalencia es un tipo de acuerdo por medio del cual los participantes en interacciones semiótico-lingüísticas concuerdan en asignar determinados sentidos/significados a una superficie de signos y concuerdan también en que tal atribución varía según los grupos comunitarios, los tiempos, los lugares (por ejemplo, la variedad de criterios en la comunidad estético-literaria para decidir qué es el arte o qué es la literatura).

Si bien es posible pensar en una *convención de ficcionalidad* ella no es suficiente para caracterizar el sistema LITERATURA, aunque se reconozca que, en él, los participantes se conformen a ella. La convención de ficcionalidad quedaría así como una convención necesaria para caracterizar el sistema más amplio de interacciones semiótico-lingüísticas; pero no suficiente para caracterizar los sistemas estéticos y, entre ellos, los literarios de interacción.¹³

Cuando empleamos conceptos como los de *ficción o literatura*, o bien lo hacemos asumiendo (explícita o implícitamente) su valor en el conjunto de conceptos designadores del dominio borroso o bien asumiendo (implícita o explícitamente) su valor en el conjunto de conceptos de UN dominio teórico. Toda otra alternativa (asignar a un concepto un sentido que intersecta los sentidos convenidos para el dominio borroso o para el dominio teórico; o atribuir un sentido que intersecta los sentidos de dos dominios teóricos) implica necesariamente el empleo del concepto con un valor designativo del dominio borroso.

4. EL RELATO HISTORIOGRÁFICO ENTRE LA FICCIÓN Y LA LITERATURA

4.1. Podemos comenzar las observaciones sobre la historiografía de la misma manera que lo hicimos en los apartados anteriores; esto es, el sentido del vocablo que designa el do-

¹³ Sería necesario agregar que la distinción entre el sistema estético de interacción y el sistema literario de interacción se establece sobre la base de la materialidad de la superficie textual: lingüística en el caso de la literatura, no lingüística en el caso de las demás artes.

minio borroso. La primera observación, en este caso, corresponde el empleo del vocablo "historia" que designa, a la vez, un cierto conjunto de acontecimientos del pasado que mantienen cierta relevancia para el presente, como así también el relato que se encarga de narrar, describir e interpretar los acontecimientos del pasado. Del vocablo *historia* nos dice el diccionario: "Conjunto de todos los hechos ocurridos en tiempos pasados. La narración de esos hechos".¹⁴ No me ocuparé de la elucidación conceptual de la primera acepción del término, sino de la segunda.

Hayden White¹⁵ será uno de los ejemplos empleados. El interés de White, al introducir los conceptos de *literatura* y *ficción* para conceptualizar el de *historiografía*, es el de oponerse a otro sistema conceptual o dominio teórico: aquel que concibe la historiografía como una disciplina que, al igual que las ciencias naturales, debe proceder explanativamente y es válida para ella, como para las ciencias naturales, el modelo explicativo (*covering-law*) elaborado para las primeras.¹⁶ White lleva adelante este programa bajo el nombre de *metahistoria*. El proyecto de la metahistoria¹⁷ queda delineado en las cuatro preguntas siguientes: ¿Cuál es la estructura de una conciencia histórica específica? ¿Cuál es el estatuto epistemológico de la explicación histórica comparada con otras formas de dar cuenta de los materiales con los cuales ordinariamente trabaja el historiador? ¿Cuáles son las posibles formas de la representación histórica y cuáles sus fundamentos? ¿Qué autoridad puede reclamar el cómputo, la relación, el informe o el relato historiográfico en tanto contribución a un conocimiento de la realidad en general y en cuanto contribución a las ciencias humanas en particular? Dentro de este ramillete de preguntas, White presta especial atención a un

¹⁴ María Moliner, *op. cit.*

¹⁵ "The Historical Text as Literary Artifact" y "The Fiction of Factual Representation", en *Tropics of Discourse*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1978.

¹⁶ CARL G. HEMPEL, "Studies in the Logic of Explanations" y "The Function of General Law in History", en *Aspects of Scientific Explanations*, New York, Free Press, 1965; P. GARDINER, *The Nature of Historical Explanations*, Oxford, 1952; W. DRAY, *Law and Explanations in History*, Oxford, 1957.

¹⁷ H. WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins, U.P., 1973.

aspecto que, según él, ha escapado a la atención tanto de los filósofos como de los historiadores. Este problema es el del estatuto de la narración historiográfica considerada fundamentalmente como un artefacto verbal que intenta ser un *modelo* de estructuras y procesos ocurridos en el pasado y, como tal, no puede estar sujeto al control experimental y observacional. Según White ha habido cierta resistencia, entre los historiadores y filósofos, a considerar el relato historiográfico como lo que fundamentalmente es: *una ficción verbal cuyo contenido es tanto inventado como encontrado y cuyas formas tienen más en común con la literatura que con las ciencias*. Al hacer esta observación, White presupone que ella puede ofender a algunos historiadores o molestar a ciertos teóricos de la literatura que mantienen una concepción de la literatura según la cual hay una radical oposición entre la historia y la ficción y entre los hechos y las fantasías. No podríamos contar, entre los presuntos acusados, a Searle o a Schmidt quienes sostendrían que el relato historiográfico como la literatura es un "juego de lenguaje" regido por ciertas normas o que el sistema HISTORIA tiene una estructura semejante al sistema LITERATURA. Difieren las convenciones o normas que lo rigen, las cuales deberán ser elucidadas. En cuanto a la ficción, Searle y Schmidt dirían que siendo esta una convención del lenguaje y siendo el relato historiográfico regido por la convención factual, es una contradicción (por definición) mezclar la ficción con la historiografía. De estas confrontaciones se infiere que cuando White habla de ficción o literatura lo emplea en el sentido de términos que aluden al dominio borroso y cuyo sentido se equipara con el de "lo imaginado o inventado".¹⁸

4.2. El último esquema conceptual que consideraré es el de P. Ricoeur, expuesto en forma resumida en "La función narrativa".¹⁹ En él, Ricoeur trata de acomodar las relaciones entre *narración, historia (historiografía), literatura y ficción*.

¹⁸ Afirmaciones como la siguiente permiten apoyar lo dicho: "How a given historical situation is to be configured depends on the historians' subtlety in matching up a specific plot structure with the set of historical events that he wishes to endow with a meaning of a particular kind. *This is essentially a literary, that is to say fiction-making, operation*" (p. 85, el subrayado es mío).

¹⁹ En *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cam-

Ricoeur construye la relación entre estos conceptos sobre la premisa fundamental de su concepción hermenéutica: el comprender no es solamente un “modo de conocer” sino un “modo de ser”; el acto de comprender no solo entrega un “conocimiento” sino que también nos “constituye”. Un segundo momento de su razonamiento (aquí reconstruido y no solamente resumido del artículo citado), es la explotación de la ambigüedad del vocablo historia (acontecimientos ocurridos y narración de esos acontecimientos). Si en varias lenguas encontramos esta ambigüedad, sostiene Ricoeur, es porque ella indica esa dualidad del “comprender” y del “ser”: la historicidad que somos se constituye en las historias (relatos) que narramos (contamos). Un tercer momento del razonamiento consiste en emparejar, sobre la base anterior, la narración ficticia con la narración histórica. Este emparejamiento se hace a dos niveles: el del sentido (organización interna, estructura) y el de la referencia (alusión o referencia a un “mundo”). Como en el caso de H. White, la conceptualización de la historia como narración, y no como una estructura discursiva semejante al discurso de las ciencias naturales, se opone al supuesto de que la historia re-produce la naturaleza y verdad del acontecimiento. Para Ricoeur, la naturaleza de la historiografía es la narración y, al serlo, se hace casi indistinguible de la narración ficticia. Pero historia y ficción no sólo se asemejan en el nivel del sentido sino en el de la referencia. La premisa que sostiene este argumento es aquella (expandida en nuestra época) de que todo “sistema simbólico” no re-presenta una “realidad” (“dominio difuso” de un tipo particular, designado por ciertos vocablos de nuestra cotidianeidad), sino que la “re-produce creativamente” (de aquí la necesidad que tiene Ricoeur de reconceptualizar el sentido de *mimesis* en Aristóteles).²⁰ Así, en la medida en que el

bridge University Press, 1982, pp. 274-296; P. RICOEUR desarrolla este tópico en *Time and Narrative*, Chicago, Chicago U.P., 1984, especialmente Vol. I, Parte 2, y Vol. II, parte 1.

²⁰ ‘[...] what *mimesis* imitates is not the effectivity of events but their logical structure, their meaning. *Mimesis* is so little a reduplication of reality that tragedy ‘seeks to represent men as better (*beltiones*) than they are in reality’ (*Poetics*, 1448a, 17-18). Tragic *mimesis* reactivates reality—in this case, human action—but in accordance with its

relato historiográfico se asemeja al relato ficcional, puede considerarse, analógicamente, como "un artefacto literario".

5. RESUMEN CRÍTICO Y CONCLUSIÓN

5.1. Hasta el momento la preocupación fundamental fue la de distinguir, por un lado, un dominio borroso (designado por vocablos incorporados en nuestros decires en tanto miembros de una comunidad lingüística) y un "dominio teórico" (designado por estructuras conceptuales que o introducen nuevos conceptos o redefinen los vocablos por la comunidad lingüística). El segundo alcanza una descripción y/o explicación de aspectos parciales del primero. Si el dominio borroso es inatrapable en su totalidad, lo que nos entregan las estructuras conceptuales (p. ej. teorías), es un conocimiento o una comprensión más limitada, pero también mejor definida, de ciertos aspectos del dominio borroso. En este sentido lo hecho hasta aquí intentó distinguir estructuras conceptuales y localizar en ellas el sentido de conceptos específicos (narración, ficción, historia, literatura). Nos queda por exponer ciertos criterios para elucidar, a través de las distintas estructuras conceptuales, los conceptos aludidos. Propongo las siguientes categorías:

1) *Relato/narración*: En todo discurso podemos distinguir una serie de unidades lingüísticas que lo componen (palabras, oraciones, relato, argumento, descripción, figuras retóricas, etc.). Cada una de estas unidades constituye una especie de instrumento básico para realizar acciones lingüísticas específicas que se identifican, en una comunidad, como acciones de cierta clase (conversación cotidiana, conferencia, artículo periodístico, biografía, historia, literatura, etc.). Su descripción sistemática la encontramos en la historia de la gramática, de la retórica y la poética y, más recientemente, en los análisis del discurso y en las gramáticas textuales. La semiótica greimasiana, mencionada más arriba, se presenta

magnify essential features. *Mimesis*, in this sense, is a kind of metaphor or reality. Like metaphor, it places before the eyes, it shows by 'signifying the thing in activity' (Poetics, 1448a, 28). Un análisis más detallado de tres sentidos del concepto se encuentra en *Time and Narrative*, op. cit. (pp. 52-90).

como una teoría de las estructuras narrativas con independencia de las clases de discursos y de situaciones comunicativas en las que los relatos y narraciones se encuentran. No se pregunta, por ejemplo, sobre la especificidad del relato mítico, literario o historiográfico sino que, a partir de su aceptación, se pregunta sobre los elementos, los niveles y las relaciones que hacen posible el relato que leemos o analizamos. Si bien todo hablante de una lengua posee este conocimiento o esta "competencia", es una competencia que lo habilita para hablar (un "saber cómo"), no necesariamente debe tener conocimiento del "dominio difuso" al que alude o refiere el término.

2) *Ficción*. El término nos remite a propiedades a la vez que a actitudes que atribuimos al discurso y a la acción de producirlo. Entre las propiedades podemos mencionar la construcción de "un mundo imaginario" y correlativa a ella el hecho de no hacer referencia a objetos, entidades o acontecimientos que aceptamos previos al discurso ficcional. El discurso ficcional refiere sólo a las entidades de las que habla; su referencia es "intensional" pero no "extensional". En cuanto actitud del hablante, la producción de un discurso ficcional cancela la posibilidad de exigirle veracidad, de tomarlo como mentira o pensar que es un error. Lo "ficcional", entonces, no toca a la estructura lingüística del discurso sino a las relaciones del discurso con el hablante y con el mundo. Podemos así proponer que lo que rige nuestras conductas con respecto a él es una convención, *la convención de ficcionalidad*, que puede enunciarse como sigue: ²¹

(a) Hay una convención C en una comunidad Cm siempre que todo miembro M de Cm al realizar la acción A, la realice y espere que los otros miembros de Cm involucrados en A, reaccionen de acuerdo a la convención C, porque C es conocimiento mutuo entre los miembros de Cm para realizar A.

(b) Hay una convención de ficcionalidad, F, en Cm siempre que todo miembro M, de Cm, al realizar una acción lingüística, AL, la realice y espere que los otros miembros de Cm, involucrados en AL, reaccionen de acuerdo a F y,

²¹ Sigo, en la definición de convención, a D. K. LEWIS, *Convention: a Philosophical Study*, Cambridge, Harvard U.P., 1969; y a S. R. SCHIFFER, *Meaning*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

(b1), acepten que el hablante no se compromete con "lo dicho" por el discurso y, para ello, produce una instancia "segunda" con respecto a su instancia "primera" de enunciación (por ello, el hablante no está expuesto a la mentira); (b2), acepten, al aceptar (b1), que el discurso no intenta una relación "extensional" con los objetos, entidades y acontecimientos de los cuales habla (por ello, el hablante no está expuesto al error).

3) *Veracidad*. Podemos sugerir después del párrafo anterior, que este término nos remite, como el anterior, a propiedades del discurso y actitudes con respecto a él; y podemos agregar que ambos se oponen y complementan. Podemos así construir una definición en términos de convención que es opuesta y simétrica a la anterior. Aceptando la definición de *convención* expresada en (a), podemos decir que

(c) Hay una convención de veracidad, V, en Cm siempre que todo miembro M, de Cm, al realizar una acción lingüística, AL, la realice y espere que los otros miembros de Cm, involucrados en AL, reaccionen de acuerdo a V y, (c1) acepten que el hablante se compromete con "lo dicho" por el discurso y asume la instancia de enunciación que lo sostiene (por ello, el hablante puede mentir o estar expuesto a la desconfianza del oyente); (c2) que el discurso intenta una relación "extensional" con los objetos, entidades y acontecimientos de los cuales habla (por ello, el hablante queda expuesto al error).

Desde esta perspectiva podemos adelantar que en la literatura los participantes (escritor y audiencia) se conforman, *de preferencia*, a la convención de ficcionalidad; y que en la historiografía, los participantes se conforman, *necesariamente*, a la convención de veracidad. No obstante, ni la una ni la otra son privativas de la literatura o de la historiografía, sino convenciones que afectan la producción y recepción de discursos en general.

4) *Literatura/Historiografía*. Hemos visto para ambas que los términos designan, en una comunidad lingüística de no-expertos en la una o en la otra, un dominio borroso. Los términos tienen otro valor cuando se los emplea en una comunidad de expertos. Esto es, para quienes escriben e interpretan literatura (p. ej. críticos literarios) y para quienes escriben y leen relatos historiográficos en tanto historiadores. Para

los segundos, el sentido de los conceptos varía de acuerdo con las épocas pero, a través de las épocas, los sentidos tienen un elemento en común: lo que se entiende por literatura en el tiempo T_1 y para la Comunidad C_1 o historiografía en el tiempo T_2 y para la comunidad C_2 depende de las normas que los practicantes establecen para concebir la actividad que ejercen (literatura o historiografía). Así si *veracidad y ficcionalidad se conciben, en mi sistema conceptual, como convenciones que regulan el empleo del lenguaje, literatura e historia se conciben como NORMAS que regulan el empleo del lenguaje en una práctica discursiva disciplinaria*. Una norma se define en términos semejantes a la definición de convención. Solo una modalidad las distingue: la norma tiene un componente deóntico (“deber ser”) que no tiene la convención. Lo que define la norma es un “concepto de X” (de literatura o de historiografía) que rige la conducta de los practicantes, escritores o historiadores. Podemos así resumir conjuntamente una norma literaria o historiográfica en los términos siguientes:

Hay una norma de literariedad (NL) o historiográfica (NH) en la comunidad disciplinaria (Cmd) siempre que todo miembro de Cmd, al realizar una acción lingüística AL, la realice y espere que otros miembros en Cmd reaccionen de acuerdo a NL o a NH y acepten que el escritor o historiador opera dentro del concepto x de literatura o y de historiografía establecido por NL_x o por NH_y .

Definidos los conceptos en estos términos, es posible establecer no solo en qué se asemejan narración historiográfica y literaria por un lado y ficción literaria con “imaginación” historiográfica por otro sino también, y fundamentalmente, establecer en qué, irreductiblemente, se diferencian unos conceptos de otros: *mientras que la narración opera en las estructuras del discurso y ficcionalidad/veracidad en las convenciones para el empleo del lenguaje; literatura e historiografía están sostenidas por las normas que rigen la producción discursiva en una práctica y en una comunidad disciplinaria*.

5.2. Finalmente, dos palabras para describir los presupuestos metodológicos y epistemológicos que sostienen mi análisis:

a) He establecido tres niveles de significación de los vo-

cablos/conceptos: el del dominio borroso en la comunidad lingüística no-experta; el del "concepto de X" definido por los practicantes de una actividad disciplinaria (en el sentido de escritores y críticos literarios; y de historiadores); y el del "dominio teórico" definido por los teorizadores de los conceptos que designan el dominio borroso (p. ej. filosofía del lenguaje) o de los teorizadores de los conceptos que designan el dominio teórico (p. ej.: metateoría, filosofía de la ciencia). Mis definiciones en 5.1. se sitúan en el último de los niveles señalados.

b) Los niveles establecidos presuponen que vivimos en un "universo plural" en el cual los sistemas conceptuales configuran, cada uno de ellos, un "mundo". Ese mundo es auto-suficiente y no está garantizado por algún "referente" que se identifica con alguna "realidad", sino que el referente es parte del "mundo" configurado por el sistema conceptual. La alternativa no es entre el monismo de "un mundo actual", en el que vivimos, y varios "mundos posibles" (que podemos imaginar), sino entre la variedad de "mundos actuales" que configuran nuestro "universo plural". Cada concepto presupone un "mundo" y depende de nosotros crear la necesidad o bien hacer explícito el "mundo" en el que se sitúa el sujeto del discurso que pronunciamos o que interpretamos; o bien creer que el discurso que pronunciamos o interpretamos se sitúa en el centro de un "mundo" único que coincide, para nuestro bienestar, con "la realidad". Las referencias que pudiera dar en relación a estos presupuestos son numerosas. Me contento con dos: los metafísicos de Tlön y Nelson Goodman.²²

WALTER D. MIGNOLO

The University of Michigan

²² "Words, Works, Worlds", *Erkenntnis*, 9/1, (1975) 57-73.

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?

La pregunta que inicia esta reflexión fue respondida ya en parte en un trabajo reciente,¹ dedicado a descubrir el carácter parcial y simplificador de dos tipos de tesis concurrentes en nuestros días: una —la más extendida— atribuye todo discurso poético a un enunciador ficticio (a un “yo lírico” desgajado del poeta); la otra —cuya formulación más persuasiva se encuentra en Todorov (Todorov, 1978, p. 16)— ubica el poema en una zona indiferente tanto a la ficción como a la no-ficción, en la que, en consecuencia, no tendría sentido preguntarse si el que habla es el poeta o una fuente de lenguaje instaurada por él. En el trabajo aludido creo haber podido demostrar que las dificultades para interrelacionar las categorías *poesía* y *ficción* se deben al erróneo presupuesto de que todos los textos poéticos se comportan del mismo modo. Un somero análisis de unos cuantos ejemplos que podrían multiplicarse con sólo realizar una búsqueda sistemática, bastó para mostrar la variedad de modalidades posibles —al menos desde esa perspectiva de estudio— y para postular que hay poemas netamente ficcionales, en los que habla una instancia ficticia (muy próxima o muy distante del autor) y otros no-ficcionales, que por sus características enunciativas y referenciales pueden considerarse como auténticos actos de habla del poeta. Para deslindar estos dos grandes grupos tomé como criterio el tipo de relación existente entre una situación interna de enunciación con locutor(es) y destinatario(s) y una situación de enunciación externa al texto, que tiene por locutor al autor y por destinatarios a todos sus eventuales lectores. A

¹ “Poesía y ficción”, leído en el teatro San Martín de Buenos Aires dentro de las Jornadas de Homenaje a Ana María Barrenechea en septiembre de 1984; de próxima publicación por el Ministerio de Educación de la República.

partir de dicho criterio observé que cuando entre ambas se da una simultaneidad contradictoria, el discurso es ficcional: la voz que habla en el poema no es la de quien escribe el poema. Cuando, por el contrario, existe entre ambas situaciones una relación de identidad, el discurso es no-ficcional: un mismo sujeto —el autor— escribe el poema y habla en él.

En ese mismo trabajo señalé, sin embargo, que esta distinción no siempre se puede trazar con la misma claridad, en razón de que muchos textos poéticos no delinean la situación interna de enunciación con nitidez suficiente como para que se perciba su coincidencia o su relación contradictoria con la situación de escritura. Las presentes reflexiones tienen el propósito de incidir precisamente en esa 'tierra de nadie' en la que tales oposiciones quedan neutralizadas, así como el de marcar los límites entre textos categorizables y no categorizables en relación con el rasgo *ficcional*.

La coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura que es, como acabo de señalar, condición para que el poema se lea como directo discurso del poeta, se puede presuponer en todos los casos en que el texto contenga enunciados de carácter general o bien sea expresión de pensamientos o sentimientos no ligados a una determinada coyuntura vital. Cuando, por el contrario, el texto incluye precisas indicaciones espacio-temporales o cualquier alusión a personas o cosas concretas, el lector no siempre podrá decidir —como sí suele hacerlo con una novela— si está ante enunciados asumidos por el autor como propios o ante un discurso ficcional. Tal es el caso de un poema como "Heces" de Vallejo, perteneciente a *Los heraldos negros*:

Esta tarde llueve, como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón.
Esta tarde es dulce. ¿Por qué no ha de ser?
Viste gracia y pena; viste de mujer.
Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo
las cavernas crueles de mi ingratitud;
mi bloque de hielo sobre su amapola,
más fuerte que su "¡No seas así!"

.

El lector no tiene aquí modo de verificar ni la concordancia ni la discordancia entre el momento y el lugar tematizados en

el texto y el momento y el lugar del acto de escritura. En otras palabras: no es posible comprobar (a menos que se obtuviera información directa del autor) si la tarde limeña y la lluvia de las que habla el texto, constituyeron la circunstancia real en que Vallejo lo escribió. Es por ello que en casos como éste el lector competente suele dejar de lado, como irrelevante, el presunto carácter autobiográfico de los enunciados poéticos y los lee como 'autónomos' (lo que, cuando se trata de enunciados representativos, en última instancia significa: ficcionales) o bien como manifestación figurada —enmascarada en una anécdota— de una emoción verdadera del poeta. Por comodidad, o simplemente por imposibilidad de hacer con él otra cosa, el poema es dejado en una especie de limbo, indiferente tanto a la ficción como al acto de habla real.

Formalmente *Trilce* LXI representaría el mismo caso, ya que el texto se refiere inequívocamente a una situación particular, con indicación explícita de lugar y de tiempo:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda
relincha,
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

La no coincidencia entre la situación de escritura y la de enunciación es aquí, sin embargo, evidente, de acuerdo con nuestro conocimiento convencional de los marcos respectivos.² Sabemos, en efecto, que es posible —y normal en ciertos contextos comunicativos como por ejemplo una transmisión radial “en directo”— que un sujeto refiera oralmente una acción al mismo tiempo que la ejecuta, pero consideramos imposible que el mismo sujeto que realiza una acción la narre simultáneamente por escrito: no se puede escribir “Esta noche desciendo del caballo” en el momento en que uno baja efectivamente del caballo. Aun cuando las acciones narradas hayan ocurrido efectivamente, el hecho de que se las relate en presente, como si estuvieran ocurriendo, abre una brecha entre quien escribe el texto y quien narra en el texto. Por su apariencia poco “natural” y por su notoria presencia en la novela del siglo XX, este tipo de discurso, que corresponde a la categoría genettiana de la “narración simultánea” (Genette, 1972, pp. 230-231), se puede considerar marcado como literario y ficcional. La ficcionalidad del poema surge ya de este rasgo, que hace del narrador una instancia ficticia; el conocimiento adicional de que la experiencia narrada (el viaje a la casa paterna con el doloroso hallazgo de que toda la familia ya no existe) no es un hecho biográfico en sentido estricto sino la libre elaboración de la vivencia del desamparo, no modifica el estatuto del discurso ya que seguiría siendo ficcional aunque el hecho referido en él se hubiera producido realmente en un momento anterior al de la situación de enunciación. El carácter ficticio

² Sobre la noción de *marco* véase van Dijk, 1980a, p. 157 y pp. 235-237.

de las zonas de referencia se añade redundantemente, por así decirlo, al carácter ficticio de la fuente del discurso.

Cuando, por el contrario, el texto poético refiere algún acontecimiento personal en la forma no-marcada de la "narración ulterior" (Genette, 1972, pp. 229 y 232), esto es, ubicando el suceso, por medio del pretérito, en un tiempo anterior al del acto narrativo, el desdoblamiento escritor-narrador no se producirá, a menos que los objetos y hechos de referencia se puedan reconocer como ficticios. *Trilce* XXVIII ilustra esta modalidad con su característica alternancia —posible y frecuente en cualquier tipo de relato— de narración en pasado y comentario en presente:

HE ALMORZADO solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas.
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana.
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. ¡Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas, así en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Puesto que el *ahora* del primer verso se puede entender, por su combinación con el pretérito perfecto, en el sentido de “recientemente” o “hace un rato”, no hay, en principio, ninguna dificultad para interpretar lo narrado como enunciados verdaderos del autor. Sin embargo, en la medida en que no es posible saber si el almuerzo solitario, sin madre ni padre, o el almuerzo en compañía de una familia ajena ocurrieron realmente poco antes de escribir el poema (ni si se trata de dos experiencias o de una sola), el texto queda, al igual que “Heces”, en una suerte de tierra de nadie entre los dominios de la ficción y de la no-ficción.

La misma posición neutral, la misma indeterminación caracteriza a un amplio grupo de textos poéticos —sobre todo del siglo XX— que son, seguramente, los que Todorov tuvo a la vista para sustentar su tesis sobre el estatuto independiente de la poesía en relación con las categorías *ficcional* y *no ficcional*. En ellos domina de manera total un tipo de organización semántica que en el poema que acabamos de examinar sólo aflora intermitentemente en pasajes como “ni padre que, en el fecundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido”.

El rasgo más saltante de la frase citada es lo que, desde un punto de vista intuitivo, podría caracterizarse como escasa inteligibilidad o, en términos algo más técnicos, como falta parcial de coherencia y entorpecimiento de la referencia. De todo el conjunto solo podemos inferir, al menos a la primera lectura, que el padre está ausente como la madre y que su función en la mesa —aquello que tanto se extraña en el almuerzo solitario— es cumplir con un ritual difícil de precisar al que parecen estar vinculados unos choclos y alguna pregunta de contenido indefinible. El resto son vagas asociaciones óptico-auditivas que apuntan a algo huidizo, a una presencia fantasmal (*su tardanza de imagen, los broches mayores del sonido*).

Cuando esta tendencia a la desintegración de las conexiones entre proposiciones y partes de proposiciones se acentúa al punto de que la lectura competente del crítico no puede ir más allá de la determinación de cierto tópico global (como “amor”, “muerte”, “desamparo”, “sentimiento del absurdo”, etc.) ya no tiene sentido plantearse si el texto es ficcional o no: en la medida en que las frases no pueden ser correlacionadas ni con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mun-

dos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en ella.

Esta frontera de la ficción ha sido señalada, desde diferentes marcos epistemológicos, por algunos de los autores que han trabajado en la delimitación del discurso ficcional. Así, J. Landwehr sostiene que la condición para la ficcionalización de un modelo constituido en el “juego con signos” —esto es, en la manipulación de códigos lingüísticos— es que el que “juega” lo correlacione con la realidad en una comunicación reflexiva consigo mismo o bien que lo exprese para que también un receptor lo coteje con el mundo exterior o con su concepción del mundo. El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüísticas y pragmáticas vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una “nueva” realidad. Si tan sólo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con ningún mundo posible, no es ficcional. (Landwehr, 1975, pp. 196-197).

Para K. Stierle, cuya demarcación coincide, a pesar del instrumental conceptual totalmente diferente, con la practicada por Landwehr, la condición de la ficcionalidad es la ligazón del texto al esquema comunicativo del enunciado. Stierle reduce así el carácter representativo o modélico de un texto a su inteligibilidad: “La ligazón de los textos ficcionales al esquema del enunciado significa que éstos deben ser comprensibles en el sentido exacto que da Wittgenstein al concepto de comprender como un ‘saber cuál es el caso si (la frase) es verdadera’” (Stierle, 1975, p. 99). Independientemente del hecho de que la verdad de una frase ficcional es de un orden distinto al de la verdad de una frase sobre la realidad, resulta claro que desde esta perspectiva sólo pueden ser considerados ficcionales los textos integrados predominantemente por frases cuyo sentido sea inteligible. La precisión adverbial indica que no quedan excluidos aquellos textos ubicables en la zona fronteriza entre una constitución textual ligada al esquema del enunciado y una constitución según principios dominantes no ligados a dicho esquema. Trazar líneas divisorias implica, por lo tanto, aceptar el carácter aproximativo de toda decisión relativa a una cuestión de grado: “el límite de la ficción está

marcado aquí por la preponderancia del esquema del enunciado sobre las posibilidades de estructuraciones indiferentes al enunciado. Cuando dominan estas últimas surgen construcciones poéticas que se designan a sí mismas sin remitir a un correlato noético" (Stierle, *loc. cit.*).

La segunda parte de la cita nos ubica en el terreno exacto dentro del cual las afirmaciones generales de Todorov sobre la poesía adquieren una validez limitada: allí se intenta especificar, en efecto, las condiciones bajo las cuales un texto poético cesa de ser categorizable como ficcional o no-ficcional. El análisis de textos particulares nos confronta, sin embargo, con dificultades que una definición con las características mencionadas no puede contemplar. Especialmente complicado resulta, por ejemplo, decidir cuándo domina un tipo de constitución textual sobre otro y, en directa relación con ello, cuándo un poema deja de ser inteligible en el sentido arriba anotado.

Sin pretensión de agotar el problema, pienso que puede ser útil sustituir la noción de inteligibilidad por la de coherencia, señalar algunos de los mecanismos que aseguran esta propiedad del discurso y, finalmente, considerar en qué medida la institución literaria puede liberar al discurso poético de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, instaurando de este modo tipos de coherencia que le serían propios.

La propiedad aludida —que en algunos modelos lingüísticos y psicológicos también es designada con términos como *cohesión* o *conectividad*— se reconoce intuitivamente en el hecho de que cada frase de una secuencia se interpreta en relación con otras frases de esa misma secuencia (van Dijk, 1980a, p. 147). Entre los diversos fenómenos en los que se manifiesta la coherencia de un texto conviene, para nuestro propósito, retener los siguientes:

- 1) La *conexión* es la interdependencia semántica de las frases por parejas. El uso de conectivos (tales como conjunciones, adverbios sentenciales o partículas) no crea la conexión sino, antes bien, la presupone al hacerla explícita. Dos proposiciones son conectables con un conectivo cuando denotan hechos relacionados en el mismo mundo posible o en mundos accesibles o relacionados. Pero esta relación no es condición suficiente: en última instancia la conectividad

de dos hechos denotados es que ambos se vinculen con el mismo *tópico de discurso o conversación* (van Dijk 1980a, pp. 92-93 y pp. 219-220).

- 2) Intuitivamente podemos reconocer que un discurso es “acerca” de algo. Después de leerlo o escucharlo, por lo común nos es posible decir cuál es su *tema* o cuáles son sus *temas* principales. A menudo producimos asimismo discursos (o partes de discursos) cuya función es expresar el tema de otro discurso, como p. ej. es el caso de los resúmenes o títulos. Esta noción precientífica corresponde bastante aproximadamente a la cubierta por los términos *tópico de discurso* o *macroestructura semántica*, definible como “una proposición vinculada por el conjunto unido de proposiciones expresadas por la secuencia” (van Dijk, 1980a, p. 203).

Así como la conexión (junto con la identidad referencial de parte de los objetos denotados) es uno de los fenómenos más representativos de una forma de coherencia que podría llamarse *lineal* o *local*, la presencia de un tópico de discurso (o de varios tópicos alternativos) es lo que asegura la *coherencia global* de una secuencia de frases. Esta última parece constituir la condición mínima indispensable para la aceptabilidad de un texto. En efecto, como se señaló más arriba, dos hechos sin aparente relación directa pueden conectarse a partir del tópico de discurso. Y, a la inversa, cuando el tópico no se puede reconstruir, las diversas formas de coherencia lineal no son suficientes para dotar al texto de un sentido satisfactorio. Así, la siguiente secuencia parece inaceptable en casi todos los contextos comunicativos, por más que puedan reconocerse ciertas relaciones semánticas entre las frases por pares:

Ayer fui a una corrida de toros. Los toros son animales mamíferos. Los mamíferos se alimentan de la leche de la madre. La madre es el primer amor de todo ser humano. No es humano explotar al prójimo. La explotación de recursos minerales es la principal fuente de riqueza de nuestro país. La riqueza no hace la felicidad...

- 3) El texto precedente cumple, como acaba de indicarse, con algunos requisitos de coherencia lineal. Uno de ellos es el

mantenimiento parcial de la *identidad referencial* y la *homogeneidad* de las relaciones de *diferencia y cambio*: cuando introducimos un individuo nuevo en el universo del discurso, ese individuo debe estar relacionado con al menos uno de los ya presentes en él. Lo mismo vale para propiedades asignadas a individuos o a relaciones entre propiedades (van Dijk, 1980a, pp. 147-148).

- 4) El requisito anterior está directamente asociado con la distribución de la información en la secuencia y, de modo particular, con el encadenamiento de los *tópicos sentenciales*. En el nivel de la estructura de la frase se puede distinguir entre lo que se dice y aquello de lo cual se dice algo o, desde otro punto de vista, entre lo ya conocido (o presupuesto por alguna frase anterior) y lo no conocido. Esta distinción, a la vez semántica y pragmática, es la que en lingüística suele designarse con los términos *tema-remata* o *tópico-comentario* (o *foco*). Esta estructura binaria se relaciona esencialmente con los referentes de los sintagmas. En general, a un sintagma se le asigna la función de tópico si su referente es un objeto ya identificado por el oyente o una propiedad convencionalmente atribuida a dicho objeto. La situación se complica cuando hay varios elementos enlazados. En tales casos el establecimiento de las funciones de *tópico* y *comentario* depende del tópico del pasaje o del discurso en general (van Dijk, 1980a, pp. 188 y 193).
- 5) Del punto anterior se desprende que toda información nueva se integra normalmente en la ya conocida y que ésta puede ser explícita o implícita. Al respecto cabe señalar algunas restricciones. Una de ellas es que el discurso natural denota tan sólo aquellos hechos que son *pragmáticamente pertinentes*, p. ej. lo que el hablante piensa que el oyente debe saber. El grado de exhaustividad informativa depende del nivel de descripción, el cual a su vez depende del tópico de discurso. Un discurso que para el nivel que le corresponde resulta excesivamente exhaustivo erosiona la coherencia tanto como un discurso que proporciona menos información de la necesaria para comprender el conjunto como un todo (van Dijk, 1980a, p. 173). En relación con 'esto último hay que tener presente otra restricción: cuando los hechos no mencionados son condiciones

o consecuencias necesarias de los hechos referidos, consideramos que constituyen una información implícita; hay, en cambio, una verdadera laguna informativa y, con ello, un atentado contra la coherencia, cuando lo silenciado —indispensable para la interpretación de frases subsiguientes— no está presupuesto en lo referido.

Ya se anticipó, antes de pasar revista a los fenómenos de coherencia observables en el discurso natural, que las constricciones en que ellos se fundan pueden volverse inoperantes en el contexto particular de la comunicación literaria. Sobre todo en la poesía contemporánea —pero también en algunas formas de la narrativa del siglo xx— podemos encontrar secuencias de oraciones no conectadas o sólo parcial y vagamente conectadas en el nivel local pero a las que es posible atribuirles cierto tópico global. A la inversa, también pueden darse discursos poéticos localmente conectados o, cuando menos, cuasi-conectados por recurrencias léxicas o de otro tipo y carentes, no obstante, de un tópico de discurso capaz de abarcar el conjunto. Puede ocurrir asimismo que no se distinga con claridad si los sintagmas se refieren a los mismos individuos o a individuos diferentes, a individuos ya presentes en el universo discursivo o a individuos aún no identificados. En casos extremos, no resulta posible ni siquiera construir algún referente ni, en consecuencia, detectar tópicos sentenciales ni determinar qué información falta o sobra según el nivel descriptivo.

Si se toman como parámetro las frases y discursos aceptables para el intercambio cotidiano y las operaciones que llevan a ellos, es evidente que los tipos de textos literarios mencionados serán juzgados como incoherentes. Sin embargo, la amplia labor crítica realizada en torno a las obras literarias de mayor complejidad testimonia más bien la presuposición contraria, ya que la interpretación de un texto “difícil” no es sino la búsqueda de conexiones no visibles y la constitución hipotética de una macroestructura semántica. La adjudicación de una coherencia local y/o global es, pues, un “acto de invención” más o menos laborioso y audaz según los casos, en el que el lector competente impone un diseño en la masa informativa, movilizándolo para ello no sólo su conocimiento de la

lengua y del mundo, sino también de los distintos códigos estéticos operantes en el texto.³

El solo intento interpretativo —al que todo lector experimentado se sentirá constreñido cuando se le propone un texto como literario— supone ya la aceptación de que en literatura no hay discurso totalmente incoherente ni, por lo tanto, inteligible. ¿Cuál es, entonces, el límite de la ficción? ¿El punto en que el discurso se vuelve mínimamente coherente? Pero, además, ¿según qué clase de coherencia?

Parece que las respuestas a estos interrogantes no pueden pasar de vagas aproximaciones mientras no se realicen estudios exhaustivos sobre los tipos y grados de coherencia según los tipos de discurso literario y los códigos estéticos en que éstos se fundan. Con todo, de momento puede resultar útil trabajar con la hipótesis de que la ficción deja de ser posible allí donde la “invención” de la coherencia no se apoya en ninguno o casi ninguno de los mecanismos que aseguran la coherencia del discurso en general. En tales casos, la elaboración de un tópico global y de tópicos parciales es, más que un conjunto de inferencias, un esfuerzo imaginativo y, por ello mismo, puede dar lugar a resultados muy distintos y hasta contradictorios según la intuición y la capacidad asociativa de cada lector.

La mayoría de los poemas de *Trilce* nos permitiría ejemplificar esta situación. Veamos uno breve, *Trilce* XIV:

CUAL mi explicación.
 Esto me lacera de tempranía.
 Esa manera de caminar por los trapecios.
 Esos corajosos brutos como postizos.
 Esa goma que pega el azogue al adentro.
 Esas posaderas sentadas para arriba.
 Ese no puede ser, sido.
 Absurdo.
 Demencia.
 Pero he venido de Trujillo a Lima.
 Pero gano un sueldo de cinco soles.

A la primera lectura llama la atención la presencia de defcti-

³ La idea de que la coherencia literaria es “invención” del “organismo receptor” aparece bien fundamentada en Mignolo, 1973, pp. 273-277. Véase además Mignolo, 1975 y 1976.

cos (*esto, esa, esos, etc.*) cuya referencia queda indeterminada y la de conectivos (*cual, pero*) que no cumplen su función habitual de expresar ciertas relaciones semánticas entre pares de proposiciones.

El primer verso propone un segundo término de comparación cuyo primer término no está explícito ni implícito: “[X es] cual mi explicación”. Pero, además, no es posible saber ni el contenido de la explicación ni sus condiciones o consecuencias ni en qué medida los enunciados siguientes están vinculados al acto de explicar. El sentido no se vuelve más claro mediante el cambio de puntuación que algunos críticos sugieren:

Cual mi explicación,
esto me lacera de tempranía.

La supuesta corrección solo restaura el esquema bipartito de la comparación pero no permite llenar cabalmente los lugares correspondientes a los dos términos en juego, dada la vaguedad referencial de *esto*. *Esto* puede interpretarse, en efecto, como un deíctico que sólo refiere cuando va acompañado de una señal del hablante que ayude a identificar algún objeto de su contorno, en cuyo caso la mera base del discurso es incapaz de dotarlo de un referente. Asimismo puede entenderse como un elemento catafórico, que remite en forma condensada a todo lo que viene después en el texto y cuyo sentido queda aún por descifrar: “me lacera esto, a saber, esa manera de caminar..., esos corajosos brutos..., esa goma..., etc.”

En los enunciados siguientes abundan los deícticos pero todos ellos quedan en una nebulosa referencial por falta de un contexto verbal suficiente que supla en el texto escrito la información gestual propia de la información “cara a cara”. La reiteración de un adjetivo demostrativo al comienzo de cada frase no sirve, pues, para identificar los objetos enumerados sino para crear una ilusión de conectividad: no podemos saber ni a qué manera de caminar específica ni a qué brutos ni a qué goma se alude, sino tan solo que se trata de objetos vagamente relacionados entre sí a través de una probable vinculación común con la experiencia de sufrimiento del sujeto hablante (*esto me lacera*).

La dificultad se acrecienta por el hecho de que las frases constituyen proposiciones trucas cuyo sentido se puede com-

pletar tentativamente al menos de dos modos: ya sea presu-poniendo para cada una de ellas el predicado inicial (*me lacera*) o bien interpretando las subsiguientes frases unimembres (*Absurdo. / Demencia.*) como predicados de toda la secuencia. Semejante ambigüedad no es, por cierto, exclusiva de la poesía moderna. En el habla cotidiana e incluso en textos escritos de carácter argumentativo puede manifestarse también la intención de mantener la vaguedad de las ideas o de los actos de habla. Sin embargo, en tales casos la exigencia de interpretabilidad mínima es indudablemente más estricta que en ciertos tipos de discurso literario (van Dijk, 1980b, p. 129). En nuestro texto la ambigüedad es extrema no sólo por el carácter lagunoso de la información sino porque resulta casi imposible —al menos de acuerdo con los significados normales de las palabras— representarse los objetos, propiedades y relaciones mencionados en los vv. 3-7 e integrarlos en algún marco cognoscitivo. No se ve, en efecto, cómo se podría incluir en nuestro conocimiento convencional de situaciones y posibles ordenamientos de hechos, elementos tan extraños, tan dispares y hasta autocontradictorios como cierta manera de caminar haciendo equilibrio, unos animales de apariencia falsa (¿o en desacuerdo con el contexto?), un objeto imprecisable formado por dos materiales conocidos (goma y azogue) en una relación insólita, una parte del cuerpo humano en una posición contraria a la que nuestra experiencia le puede adjudicar y un objeto de naturaleza conceptual o verbal-conceptual (la idea de “lo que no puede ser” o la expresión *no puede ser*) acompañado de una predicación en la que se afirma la propiedad cuya negación lo define (*no puede ser - sido*).

La imposibilidad de integrar estos elementos —cuya descripción misma es ya incierta— en una de las estructuras conceptuales constituidas por convención y experiencia, tiene por consecuencia que los vv. 8-9 se puedan entender como una adecuada caracterización del conjunto de objetos y relaciones mencionados en vv. 3-7. Paradójicamente solo las palabras que designan o connotan la falta de coherencia son capaces de restituir la coherencia en la porción textual en que se encuentran: *Absurdo* es el discurso y lo que intenta nombrar. Su lógica es la de la *demencia*.

Tras esta fugaz concesión al “buen sentido”, los dos versos finales desbaratan, en el momento mismo de su surgimiento,

el tenue entramado de conexiones interproposicionales y lo hacen —nueva paradoja— a través de un elemento conectivo por excelencia: la conjunción adversativa *pero*. Ella sirve usualmente para introducir hechos o estados de cosas que contrarían las expectativas de lo que se considera normal, esto es, lo que ocurre las más de las veces en la mayor parte de los mundos normales posibles. Asimismo se puede emplear para presentar hechos que contradicen los propósitos o deseos de alguien cuyo punto de vista se menciona explícitamente o se presupone. Si bien los matices pueden ser muy variados, el valor que parece mantenerse constante en todos los usos de *pero* es el de una oposición o contraste frente a ciertas expectativas que se derivan de nuestro conocimiento convencional del mundo. Precisamente, lo que no parece respetarse en *Trilce* XIV es el carácter convencional, intersubjetivamente verificable, de las expectativas a las que se opondrían los hechos mencionados en las cláusulas adversativas. No se dispone, en efecto, de ningún marco cognoscitivo que nos permita establecer —sin apelar a experiencias subjetivas intransferibles— qué presuposiciones vinculadas a la enumeración de cosas y relaciones “absurdas” de los vv. 3-7 serían contrariadas por dos datos biográficos del sujeto hablante, cuya conexión semántico-pragmática tampoco es muy clara (migración a Lima y monto actual de su sueldo).

Después de todo lo dicho, parecería que estamos ante un texto indescifrable, que no admite más aproximación que la que corresponde a una palabra reificada, que ha dejado de trascenderse. Sin embargo, como se señaló más arriba, la ausencia de las usuales conexiones discursivas no impide en este caso —ni en todos los similares— que los lectores iniciados en la poesía de Vallejo le adjudiquen al poema un tópico global y hasta tópicos parciales consistentemente interrelacionados. La diferencia entre esta tarea interpretativa y la que exige cualquier otro texto cuya coherencia sea evidente, se muestra, empero, en la variedad y hasta incompatibilidad de las hipótesis acerca de la macroestructura semántica y sus diversas articulaciones. La prueba más cabal de que allí donde las operaciones semánticas normales están obstaculizadas, cada intérprete “inventa” una forma particular de coherencia, se puede hallar fácilmente, con solo confrontar algunas opiniones

autorizadas sobre el mismo poema. Por ejemplo, sobre el tema global:

- [1] *Trilce* 14 debe ser visto como un poema clave, si no del libro entero, sí cuando menos para iluminar la actitud del *yo narrativo*, frente al acontecer imaginario que se resume en la poética general de *Trilce* [...] Si por ésta ["mi explicación"] se sobreentiende la representación imaginativa de la realidad, merced a la palabra poética, podemos inferir que, de la misma manera o con tanta intensidad como su poesía, la toma de conciencia de la realidad lastima al yo narrativo.

(Escobar, 1973, pp. 134-135)

- [2] Este breve poema expresa rabia y dolor. Su motivo central es la aberración fundamental del oficialismo burocrático [...] [En nota:] Es muy probable que, en el fondo, el disgusto del poeta haya sido promovido por sus penurias financieras y la incertidumbre de su futuro. Se sabe que regresó a Lima en marzo de 1921 y que solo en junio "es nombrado profesor accidental de la sección primaria del colegio Guadalupe", según nos informa Ernesto More en su folleto *Los pasos de Vallejo*, Lima, s. f., p. 26.

(Neale-Silva, 1975, p. 555)

O sobre cualquiera de los tópicos sentenciales, p. ej., el de la frase *Esa manera de caminar por los trapecios*:

- [3] [...] la versión de este verso sería "esa manera de caminar por los trapecios" manteniendo el equilibrio: ¿Pero qué equilibrio? El indispensable para no caer en el abismo, para no precipitarse en el vacío.

(Escobar, 1973, pp. 136-137)

- [4] A partir del verso 3, se hace patente un olímpico desdén por todo lo que es acomodaticio y falso. Vallejo debió de sentir profundo desprecio por el "trapecista" que puede cambiar de pensamiento o de lealtad, sin cargo de conciencia, según lo que dicte el interés personal [...] La palabra *trapecios* la emplea Vallejo en varias ocasiones para indicar lo variable y cambiadizo, el paso de un extremo a otro.

(Neale-Silva, 1975, pp. 556-557)

O sobre los dos últimos versos y el desconcertante conectivo que los introduce:

- [5] El final del poema es característico: la afirmación repentina de otra certidumbre, también inevitable pero de índole familiar, biográfica, nos ofrece un ejemplo más de esas conclusiones que no concluyen nada:

Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.

(Coyné, 1957, pp. 117-118)

- [6] La introducción de cada una de esas oraciones con el relacionante *pero*, denota su función adversativa respecto de todo el discurso anterior. Insufla un aliento sarcástico que orea la imagen elaborada en los nueve versos precedentes, como si pretendiera despojarla de grandilocuencia y reducirla a lo exiguo del derecho reconocido al hombre concreto.

(Escobar, 1973, p. 138)

- [7] En los últimos siete versos recién comentados hay, sin duda, una actitud de arrogancia y una severísima condenación de un medio envilecido. Pero esta actitud apolínea la contrarrestan luego dos tristes consideraciones: nada puede el provinciano en la capital, ni caben protestas demasiado violentas cuando se tiene que resguardar un sueldo, por misérrimo que sea.

(Neale-Silva, 1975, p. 558)

Los pocos pasajes citados bastan para comprobar cuán disímiles —e incluso contradictorias— pueden ser las propuestas de lectura de distintos intérpretes en relación con un mismo poema. Así, mientras que [1] describe el tópico de discurso en un nivel de abstracción bastante alto y poniendo de relieve un probable sentido poetológico, [2] ofrece una paráfrasis concretizadora y biografista que en parte completa y en parte “traduce” el texto sobre la base de datos históricos no derivables de él. La misma oposición entre una exégesis que trabaja con conceptos generales y otra que tiende a establecer equivalencias particularizadoras se aprecia al cotejar [3] y [4]. Las divergencias pueden ser incluso del orden de la negación de sentido para una determinada porción textual, como se ve en [5], frente a la adjudicación de un sentido “evidente”, que a su vez puede variar de un intérprete a otro, como surge de [6] y [7].

La libertad y, con ella, la inseguridad interpretativa que el texto propicia, se muestra no sólo en la diversidad de las paráfrasis efectuadas por distintos lectores, sino también en las varias —y a veces vacilantes— explicaciones alternativas que para un pasaje puede proponer un mismo lector. Así, el segundo verso de nuestro poema suscita en uno de sus exegetas el siguiente comentario:

El sentido podría ser cualquiera de los que aquí apuntamos o todos ellos conjuntamente: 1) "Esto es lo que me lacera desde mi juventud"; 2) "Esto es lo que me hiere por ser pueril"; 3) "Esto es lo que me hiere por haberme creído muy hábil y despierto". De todos estos significados, nos inclinamos a favorecer el tercero, por creer que hay una oposición entre "tardanza" y "tempranía". "Tardanza" es lentitud de percepción causada por la vejez, como en *Tr. XXVII*: [*no he tenido*] *ni padre que ... pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido*. "Tempranía", por el contrario, sería exceso de confianza, fatuidad de una juventud ingenuamente segura de sí misma.

(Neale-Silva, 1975, p. 556)

El procedimiento de conjeturar uno de los significados posibles de la expresión ambigua *de tempranía* basándose en otro fragmento poemático cuyo sentido es tan poco evidente como el del verso comentado, pone al descubierto la inevitable perplejidad de cualquier lector que intente comprender un texto en el que están ausentes —o soterrados— los fenómenos de coherencia característicos de todos los tipos "normales" de discurso.

Trilce XIV se ubicaría, en consecuencia, dentro de esa franja textual integrada por todos los discursos poéticos cuya coherencia no se descifra sino que se crea en cada acto de lectura individual y que por ello mismo vuelve ociosa la pregunta sobre su relación con la ficción. Sin embargo, en la medida en que el sujeto de la enunciación asume explícitamente el discurso como propio a través de marcas deícticas personales (*mi explicación, me lacera, he venido, gano*) y en la medida en que este rasgo se combina con la alusión a dos hechos biográficos (en los que, como vimos, se apoya Neale-Silva para su interpretación), la tentación de identificar al enunciador con César Vallejo es grande: ¿quién si no él, podría decir

Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles? ¿Se podría catalogar entonces a Trilce XIV como un poema no ficcional?

La respuesta a tan seductores interrogantes debe fundarse en la aprehensión del poema como un todo. No se trata de aislar de él un par de frases relacionables con hechos conocidos de la vida del poeta e ignorar o minimizar la incidencia que tiene, para su interpretación, la pseudoconectividad o la ausencia de conectividad de esas frases con todas las restantes. La imposibilidad de establecer un tópico de discurso intersubjetivamente verificable trae como consecuencia ineludible que no se puedan hacer afirmaciones de validez general sobre la situación interna de enunciación en el texto. De ello se sigue que no tiene sentido preguntarse si hay o no coincidencia entre dicha situación y la situación de escritura o, lo que es lo mismo, si habla Vallejo o un *alter ego* lírico. La idiosincrasia de un discurso tan extraño tal vez sólo pueda expresarse mediante una metáfora: lo que habla en el poema es la escritura de Vallejo y, en ella y a través de ella, un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas.

SUSANA REISZ DE RIVAROLA

Pontificia Universidad Católica del Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COYNÉ, A. 1957. *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas.
- ESCOBAR, A. 1973. *Cómo leer a Vallejo*, Lima, P. L. Villanueva Ed.
- GENETTE, G. 1972. "Discours du récit", en *Figures III*, Paris, Seuil, pp. 65-282.
- LANDWEHR, J. 1975. *Text und Fiktion*, München, Fink.
- MIGNOLO, Walter. 1975. "Algunos aspectos de la coherencia del discurso (literario)", en *The Analysis of Hispanic Texts. Current Trends in Methodology*, New York, Bilingual Press, pp. 273-299.
- . 1976. "Conexidad, coherencia, ambigüedad: 'Todos los fuegos el fuego'", *Hispanamérica*, 5, 14, 3-26.
- . 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- NEALE-SILVA, E. 1975. *César Vallejo en su fase trilceica*, The University of Wisconsin Press.
- STIERLE, K. 1975. *Text als Handlung*, München, Fink.

- TODOROV, T. 1978. *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- VAN DIJK, T. 1980a. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.
- . 1980b. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.

OBRAS LITERARIAS CITADAS

- VALLEJO, C. 1979. *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA COHERENCIA NARRATIVA DEL CANTAR DE MIO CID *

La asidua frecuentación de los textos medievales no hace más que poner en evidencia una y otra vez un fenómeno a primera vista desalentador: la profunda brecha temporal que nos separa de ellos los vuelve, en cierta medida, irrecuperables, y los aportes de la filología, la historia, la filosofía son a menudo insuficientes para permitirnos reconstruir un código que en más de un aspecto se nos ha vuelto ajeno.

¿Es lícito entonces afirmar que el texto medieval ha dejado de ser productor de sentido para quienes estamos insertos en una historicidad diferente? Ciertamente no. Sigue siendo letra permanentemente viva y el proceso de comunicación con el lector vuelve a establecerse si centramos toda nuestra atención en su textualidad, en aquello que Paul Zumthor denomina la "materialidad" de "esos mensajes poco descifrables".¹

Allí es donde descubriremos el nudo de relaciones que lo estructuran, su sistema propio. Allí es donde aún alientan el arte y la emoción que lo generaron.

En este sentido he intentado llevar a cabo una relectura del *Cantar de mio Cid* profundizando los datos relativos a una serie de agrupamientos semánticos cuyos rasgos complementarios aparecen promediada la obra o cercanos a su final. Se trata de "parejas" semánticamente antonímicas² que hacen

* Presentado como ponencia en las Jornadas Interuniversitarias de Literatura Española y Filología realizadas en la Universidad de La Plata en junio de 1983.

¹ PAUL ZUMTHOR, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 20.

² Utilizo este término asignándole el significado que SAMUEL R. LEVIN da a la palabra *coupling* en *Linguistic Structures in Poetry*, La Haye, Mouton, 1962.

de este un texto cerrado. La dinámica interna del poema conduce naturalmente hacia ellos, sin violencias ni quiebras en la escritura.

Nos hallamos así frente a tres "sistemas" presentes en el comienzo mismo del *Cantar*, estrechamente relacionados desde el punto de vista de su significado, y desencadenantes, en cierta medida, de la acción ulterior, puesto que el estado de desequilibrio señalado por ellos tenderá a resolverse en función de la búsqueda de su opuesto.

El primero está constituido por los que podrían denominarse "semas de la carencia", contenidos en la serie inicial: reiteración polisindética de la preposición *sin*, las "alcándaras vazias", las "puertas abiertas" sobre la desolación: "Vio puertas abiertas e uços sin cañados,/ alcándaras vazias sin pieles e sin mantos/ e sin falcones e sin adtores mudados." (vv. 3-5).³

Sucesivos peldaños van marcando el cumplimiento del paulatino ascenso del héroe. Gradaciones sabia y espectacularmente calculadas hacen desfilar ante los ojos del oyente/lector la progresiva expansión del espacio cidiano: desde la partida de un Vivar asolado hasta la conquista de Valencia ("esta heredad que yo vos he ganada", dirá en el v. 1607 Rodrigo a su mujer); desde el puñado de "sessaenta pendones" que con él inician la incierta aventura, hasta la reunión de una poderosa mesnada de tres mil hombres; desde la más absoluta penuria ("bien lo veedes que yo non trayo nada", v. 82), hasta la reunión de un casi increíble botín (vv. 1737-1738).

Si nos atenemos a la construcción narrativa, importa aquí señalar el momento preciso en que la reparación del despojo alcanza su punto culminante con el surgimiento del rasgo complementario al que aludíamos más arriba. Se trata de dos fragmentos del discurso que surgen como respuesta a los elementos enunciados en la serie inicial: por un lado, los vv. 2114-2119 y por otro, los vv. 3085-3100. Los primeros se refieren a los obsequios que el Cid ofrece a los asistentes a las vistas que decidieron las bodas de doña Elvira y doña Sol: Ruy Díaz, anteriormente desposeído de la totalidad de sus bienes, se convierte en dador pródigo: "tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón,/ tantas buenas vestiduras que d'alfaya son,/

³ Cito en todos los casos por la edición crítica de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

conpeçó mio Cid a dar a quien quiere prender so don;/ cada uno lo que pide, nadi nol dize de no". El segundo grupo de versos, 3085-3100, focaliza el momento en que el Cid se viste antes de asistir a las cortes de Toledo.

Aquel que un día contempló desolado "alcándaras vazias sin pieles e sin mantos" protagoniza un verdadero ritual en el que cada objeto y cada gesto acceden a una suerte de sacralización. Su vestidura es al mismo tiempo investidura y signo exterior que proclama el ingreso definitivo a un mundo en que el orden se ha restablecido y la armonía vuelve a reinar.

Nótese de paso, en un texto como el del *Cantar*, tan parco en notas de color y en descripciones en general, el estallido del blanco, el bermejo y sobre todo el dorado que confieren a la imagen del Cid un aura resplandeciente y casi sobrenatural: "calças de buen paño en sus camas metió,/ sobrellas unos çapatos que a grant huebra son./ Vistió camisa de rançal tan blanca como el sol,/ con oro e con plata todas las presas son,/ al puño bien están, ca él se lo mandó;/ sobrella un brial primo de çicalatón,/ obrado es con oro, parecen por o son./ Sobresto una piel vermeja, las bandas d'oro son,/ siempre la viste mio Çid el Campeador./ Una cofia sobre los pelos d'un escarín de pro,/ con oro es obrada, fecha por razón,/ que nol contalassen los pelos del buen Çid Campeador;/ la barba avie luenga e prísola con el cordón,/ por tal lo faze esto que recabdar quiere todo lo so./ De suso cubrió un manto que es de grant valor,/ en elle abrien que ver quantos que i son".

El segundo sistema comprende el motivo de la "puerta cerrada", señalada por esta y otras construcciones semánticamente equivalentes (no dar posada, esconderse, no querer "tornar palabra") que recorren insistentemente la cuarta serie del *Cantar* como queriendo apresurar la partida del Cid y simbolizar, a través de su contenido concreto la situación del héroe: el corazón del rey se ha cerrado, y su mandato clausura también toda puerta hospitalaria: "Antes de la noche en Burgos dél entró su carta,/ con gran recabdo e fuertemiente seellada: / que a mio Çid Roy Díaz, que nadi nol diesse posada" (vv. 23-25). El Cid prosigue su marcha de desterrado, pero "así commo llegó a la puorta, fallóla bien çerrada" (v. 32). Las órdenes son estrictas, insiste el juglar, el man-

dato real es terminante: "que non gela abriessen por nada" (v. 34). Inútiles son los golpes y las voces; solo suscitan su propio eco, así como el v. 39 repite, amplificándolo, el segundo hemistiquio del 32: "non se abre la puerta, ca era bien çerrada". A su vez, las palabras de la "niña de nuef años" (v. 44) —único habitante de Burgos que osa enfrentar al Cid— varían levemente las del v. 34: "Non vos ossariemos abrir nin coger por nada".

Por fin, solo una puerta se abre ante el desterrado: la de la ciudad, para que se marche, como bien apunta Casaldueiro,⁴ así como al comienzo de su peregrinar las de su morada lo habían introducido en un ámbito de ruina y desolación.

Hasta aquí, las únicas puertas que se franquean ante el héroe lo hacen para expulsarlo, para arrojarlo hacia un incierto andar. Situación de absoluto desamparo, patéticamente condensada en el v. 59: "posó en la glera quando nol coge nadi en casa".⁵

En el trabajo citado anteriormente, Casaldueiro señala con acuidad la importancia que cobran los objetos materiales dentro del *Cantar*. Pero, de hecho, la *puerta* rebasa su pura materialidad, su carácter signico, y trasciende al símbolo. Lugar de paso entre dos situaciones, el aquí y el allá, el hoy y el mañana, estratégicamente ubicada en el comienzo mismo del *Cantar*, en el momento en que el Cid inicia su derrotero heroico, la puerta separa dos mundos, es vía de acceso hacia ese espacio desconocido que transitarán juntos protagonistas y oyentes/lectores.

El texto es textura y tejido a la vez. Los hilos de su trama no quedarán sin recoger. La "armonía mítica" de las canciones de gesta a la que hace referencia Zumthor⁶ aflora una vez más. Y el desajuste manifestado a través del motivo que analizamos se resuelve con luminosa precisión en un verso

⁴ JOAQUÍN M. CASALDUERO, "El Cid echado de tierra", en su *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1972.

⁵ En nota a los vv. 55-56, Ian Michael (ed. de 1976 del *CMC*) se refiere a la observación formulada por A. D. DEYERMOND en "Structural and stylistic patterns in the *CMC*", *Medieval Studies in honour of Robert White Linker*, Madrid, 1973, p. 59, en la cual señala que la existencia de un lazareto cerca de la "glera" había podido hacer que el público burgalés de la época viese al Cid como un "leproso figurado".

⁶ *Op. cit.*, p. 32.

clave. Se trata de las palabras puestas en boca del rey en el v. 2049, luego del solemne perdón concedido en las vistas junto al río Tajo: "mio huésped seredes, Çid Campeador,/ e cras faremos lo que ploguiere a vos". Aquel que cerró todas las puertas al desterrado, al marginado, le abre ahora de par en par las suyas, hace de él su huésped, su convidado dilecto.

El tercer sistema, vinculado a los dos anteriores, es el de la prisa del héroe por abandonar Castilla y, concomitantemente, el del plazo, cada vez más estrecho, impuesto por el rey.

A diferencia del motivo de la "puerta cerrada", este se va escalonando a lo largo de diversas series relativamente distantes entre sí. En cierto modo, la linealidad del relato se contrapone a la del texto, entrecortado por la presencia de micro acciones intermitentes y yuxtapuestas, que configuran otra forma más de la parataxis en el estilo épico.

El andar del Cid está signado por la premura, y el canto de los gallos oído una y otra vez, parece impulsar la marcha del desterrado.

El motivo señalado aparece por primera vez en el v. 137 de la serie 9 en el momento en que Martín Antolínez intenta abreviar el trato con Raquel y Vidas: "Ya veedes que entra la noch, el Çid es pressurado"; la misma idea vuelve a repetirse una vez concluido el negocio: "ca a mover mio Çid ante que cante el gallo". El v. 209 de la serie 11 reitera parcialmente esta misma expresión, siempre en boca de Martín Antolínez: "Mandad coger la tienda e vayamos privado,/ en San Pero de Cardeña í nos cante el gallo". Dos versos después, el motivo de la prisa se vuelve más concreto: sobre el Cid se cierne la sombra de la amenaza real: "Mesuraremos la posada e quitaremos el reynado;/ mucho es huebos, ca çerca viene el plazdo." (vv. 211-212).

Los vv. 306-310 repiten el motivo con creciente dramatismo, instrumentado por el juglar a través de distintos recursos: mención concreta del lapso transcurrido y de los pocos días que aún quedan para que este se cumpla; apelación directa al público ("sepades"), que se convierte así en testigo de la acción; y, por último, una connotación más enfática de las amenazas del rey: "Los seys días de plazdo passado los an,/ tres an por troçir, sepades que non más./ Mandó el rey a mio Çid aguardar,/ que, si después del plazo en su

tierral pudies tomar,/ por oro nin por plata non podría escapar”.

Los vv. 320-321 de la misma serie, últimos del discurso del Cid, retoman el motivo repitiendo esta vez parcialmente los vv. 211-212 con los que Martín Antolínez cierra sus palabras en la serie 11: “la missa dicha, penssemos de cavalgar,/ ca el plazo viene açerca, mucho avemos de andar.” El v. 292 de la misma serie vuelve sobre él, como una suerte de obsesión: “cerca viene el plazdo por el reyno quitar”, con lo que puede advertirse que todo el viaje hacia Cardaña, desde la salida de Burgos (v. 212) hasta la despedida del monasterio (v. 392) queda enmarcado por este motivo.

En el v. 414 de la serie 20, reaparece por última vez configurando un clímax dramático. El término establecido llega a su fin: “es día a de plazo, sepades que non más”.

Notemos al pasar que este tipo de reiteración permite señalar ciertos rasgos del estilo del juglar, reveladores del certero conocimiento de su oficio. En primer lugar, una gran distancia separa este procedimiento del empleo mecánico de una misma fórmula.⁷ Por otro lado, el motivo atraviesa la primera parte del Cantar del Destierro, enlazando los episodios previos a la acción propiamente heroica del Cid, acompañando la marcha de los caballeros y azuzando su andar, obligándolos a quemar etapas para ganarle al tiempo que por momentos parece correr más de prisa que ellos.

Al analizar los dos sistemas anteriores (el de la carencia y el de la puerta cerrada), habíamos señalado cómo el ciclo que cada uno de ellos iniciaba se clausuraba con la aparición de un segmento de significado, a veces muy breve, de signo contrario. No constituye este tercer sistema una excepción. La premura de Rodrigo, el plazo cruelmente impuesto hallarán su complementación en los vv. 3013-3014 (“Aún non era llegado el que en buen ora nació,/ porque se tarda el rey non ha sabor”), 3104-3106, entrada del Cid a la puerta de Toledo (“A la puerta de fuera descabalga a sabor;/ cuerdamientre entra mio Çid con todos los sos”) y los ya citados 3085-

⁷ Cfr. en este sentido *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 98, la diferencia que el autor establece entre este-reotipo y escritura, “fragmento de enunciado [...] producido por un cuerpo.”

3100 relativos al lento y solemne ritual del vestido. La situación se ha revertido: es ahora el Cid quien fija los plazos, quien se hace aguardar.

De esta suerte, resulta claro que el texto se manifiesta no como una mera sucesión de signos, sino como una organización estructural que desde el punto de vista sintagmático hace de él una totalidad no segmentada, coherente consigo misma y con la concepción del cerrado orden del mundo medieval. No hay en la obra elementos fortuitos ni azarosos, y todos los hilos del relato, aun los más tenues, se anudan en una trama de sutil y acabado dibujo. Discurso esencialmente monológico, unívoco, en el que, como afirma Julia Kristeva,⁸ “el punto de vista del narrador coincide con el todo de un dios o una comunidad. Encontramos en el monologismo épico ese ‘significado trascendental’ señalado por Jacques Derrida”.

Obra coherente también con la idea central de la estética agustiniana que arranca de la tradición platónica y determinará todo el pensamiento filosófico de la escuela de Chartres: la armonía preside en forma absoluta todo lo creado. La consonancia une lo desemejante, lo dispar se unifica a través del acorde universal. “Harmonia putatur concordabilis inaequalium vocum commixtio”, apunta Rodolfo de Saint-Trond (1070-1132),⁹ contemporáneo del autor de nuestro viejo *Cantar*. Unívoca y unificante, la voz del texto se alza, traslúcida, a través de las edades.

MARÍA SILVIA DELPY

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

⁸ “Le mot, le dialogue, le récit”, *Séméiotiké*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 159.

⁹ Citado por EDGAR DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, vol. II, cap. III, p. 116.

PARA LA HISTORIA DE LOS AMERICANISMOS LÉXICOS

A propósito de una nueva versión de la *Relación* de Pedro Pizarro

Hace pocos años, y con solo uno de diferencia, se publicaron por primera vez dos valiosos testimonios para la historiografía peruana y americana, conocidos anteriormente en versiones parciales, distintas o poco fidedignas. Me refiero a la tercera parte de la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León, titulada *Descubrimiento y conquista del Perú*¹ y a la *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Pirú* de Pedro Pizarro.² Del libro de Cieza se habían editado sólo algunas decenas de capítulos en los años cuarenta y cincuenta,³ de modo que el descubrimiento del manuscrito ha hecho posible el conocimiento integral de la obra, que constituye, como todos

¹ Ed. de FRANCESCA CANTÙ (Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea) Roma, 1979. El ms. fue hallado por Cantù en la biblioteca del Vaticano. La edición no es confiable por los numerosos errores de lectura. Cfr. al respecto la reseña de K. BALDINGER en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, 99 (1983), 367-377. Actualmente se prepara una nueva edición que será publicada por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú próximamente. Esta nueva edición, para la cual se ha vuelto a leer el ms. a fin de corregir los defectos anteriores, figurará también bajo la responsabilidad de Cantù. Un plagio de la edición romana de Cantù circula con el sello editorial Jamkana, Grupo Cultural Zero ZYX, Madrid-Buenos Aires, 1984.

² Edición, Consideraciones preliminares de G. LOHMANN VILLENA y Nota de P. Duviols, Lima (Pontificia Universidad Católica del Perú) 1978. Sobre esta ed. puede verse el trabajo citado en la nota 5. Todas las citas de este texto se indicarán únicamente con el número de página.

³ En efecto, R. Loredo los fue dando a conocer en el *Mercurio Peruano* a partir del año 1946, pero se desconoce la fuente que utilizó. Cfr. al respecto el Prólogo de F. Cantù a las ediciones citadas en la nota 1.

los libros del sevillano, un rico venero de información histórica e histórico-lingüística.⁴

Con la *Relación* de Pizarro la novedad de la publicación ha tenido un eco algo menor por el hecho de que la obra era ya conocida, si bien en un texto muy defectuoso y de oscura procedencia editado en 1844 por primera vez. Pero el texto aparecido en 1978 proviene de un manuscrito —el único de que se dispone— fechado en 1571, por ende coetáneo del autor, y es en varios respectos distinto del de la edición del siglo pasado.⁵ Así, el texto de la nueva versión presenta muy numerosas lecturas diferentes, que permiten no sólo salvar las corruptelas de la edición anterior sino que constituyen, muchas de ellas, variantes de gran importancia histórica;⁶ pero, sobre todo, contiene extensas partes antes desconocidas: concretamente, pasajes del capítulo 32⁷ (dedicado a Francisco de Carvajal) y del capítulo 33 (referido a la forma que se usaba entre los incas para juramentar al sucesor) y tres capítulos nuevos: el 34, ocupado por diversas noticias sobre precios y por una breve descripción del *chaco*,⁸ el 35, destinado principalmente a la fauna de la región (“De los animales y aves destos reynos, y del uerano y ynbierno que ay y diferentes temples y de las yslas”) y el 36, en el que se trata íntegramente

⁴ Baldinger (*Voc.*) ha identificado, p. ej., cuarenta y cuatro primeras documentaciones, además de numerosas locuciones y acepciones no registradas lexicográficamente. Cfr. también el estudio del mismo autor sobre dos interesantes palabras de que da testimonio Cieza, y que Baldinger pone en relación de modo muy sugestivo: “*Cucuruco y panpayrona*. Von den gehörnten Spaniern bit zu den (un)bescholtenen Jungfrauen in Perú”, en *Umgangssprache in der Romania, Festschrift für H. Kröll*, ed. por G. Holtus y E. Radtke, Tübingen, 1983, pp. 303-314.

⁵ He analizado la relación entre ambos textos en “Las versiones de la *Relación*... de P. Pizarro. Estudio crítico-textual”, *Lexis*, VII, 1 (1983), 159-185. El asunto es complejo y no es del caso tratarlo aquí. Baste decir que el texto editado por Lohmann parece ser una primera versión que fue luego recordada por el propio autor, y que esta versión recordada es la que se refleja en la ed. publicada en 1844 (*Colección de documentos inéditos para la historia de España*, V, Madrid, 1844, pp. 201-388).

⁶ A este propósito puede verse la Nota de Pierre Duviols en la ed. citada en la nota 2.

⁷ La numeración por capítulos remiten a la ed. de Lohmann. La versión publicada en 1844 presenta un texto corrido sin división por capítulos.

⁸ Sobre esta forma de montería y sobre la palabra de base quechua cfr. Friederici, *AW*, s.v.

“de las fructas quen en este rreyno del Pirú ay”. El vocabulario empleado en estos textos hasta ahora desconocidos será materia del presente trabajo, orientado especialmente hacia aquellos usos y descripciones que revisten particular interés, sea por tratarse de primeras documentaciones, sea por revelar algún aspecto valioso para la historia del léxico americano.⁹

⁹ Terminada una primera redacción del presente trabajo, recibí con mucho atraso el N° 1, enero-abril de 1983, del tomo XXXVIII de *The-saurus*, que acoge un artículo sobre un tema parcialmente coincidente: “Indoamericanismos léxicos en la crónica de Pedro Pizarro” (1-34). En él, MARÍA VICTORIA ROMERO GUALDA ordena alfabéticamente los indigenismos de la *Relación* con la cita textual correspondiente y un comentario basado en algunas fuentes lexicográficas. En verdad, los indigenismos de la *Relación* habían sido ya recogidos por Friederici para el *HWA* y el *AW*, de modo que una nueva recopilación se justificaba, en lo que respecta a las voces del texto ya conocido, con una ampliación y profundización del estudio lexicológico. Este no ha sido el caso. Así, p. ej., con respecto a *birque* (quechua *WIRKI*) no se identifica el étimo y se consignan únicamente las voces que se encuentran en Sto. Tomás y Gz. Holguín, (*vicchi* y *vichhi*, respectivamente). El étimo correcto lo trae el *Vocabulario* anónimo de 1586 s. *virqui* “cangilón grande de gran boca”; Middendorf también lo consigna s. *huirque*. D. Bravo (*Dicc. Quichua santiaguense-castellano*, Buenos Aires, 2ª ed., 1975) documenta *huirqui* “vasija de barro cocido de boca ancha” en el quechua de Santiago del Estero, lo cual concuerda con el registro de Morínigo para la Argentina (*Dicc. s. vilque*): “Tinaja de boca grande para guardar o lavar maíz”. SANTA MARÍA y D. Abad de Santillán, *Diccionario de Argentinismos*, Buenos Aires, 1976, señalan para *birque* y *bilqui* otros significados próximos también en Argentina (sobre la supervivencia de la voz en el esp. americano cfr. Sala et al., *Lex amer.* I, 271). Ahora bien, J. PULGAR VIDAL, *Notas para un diccionario de huanuqueñismos*, Lima, 1967, consigna la voz *viche* “vasija de barro semejante a un vaso bávaro de boca ancha”, que parece tener mayor relación formal con la recogida por Sto. Tomás y Gz. Holguín. ¿Se trata de variantes regionales en quechua?

A *cháqira* se le atribuye un cuestionable origen chibcha. A *totuto* se le asigna un seguro étimo quechua, sin mencionarse el problema etimológico (sobre el cual cfr. Cor., *DCECH* s.v.). Respecto de *galpón* se presume una difusión tardía, siendo voz documentada en el Perú desde 1535 (cfr. *Lex Hisp.* y ahora Baldinger, *Voc.* s.v.), etc. En lo que atañe a los indigenismos contenidos en las partes que se publican por primera vez en la ed. de Lohmann —los cuales serán materia del presente trabajo— Romero omite inexplicablemente —pues su propósito es exhaustivo— *mani*, *lúcuma* y *yuca* y equivoca el rumbo interpretativo en varias ocasiones (como se dirá en los casos en que el error sea de monta y requiera subsanación mayor). Por esto, no me ha parecido impertinente volver sobre el tema.

Las informaciones y datos que nos ofrece Pizarro tienen el encanto de la experiencia personal del viejo conocedor de la tierra¹⁰ y algunos de ellos están sazonados con sabrosas anécdotas. Así, al hablar de las zorras, animales “más atreuidos para hazer mal que los de nuestra España” y que “matan un carnero y una oueja o cabra, como la tomen apartada de la manada” el siguiente episodio sirve de convincente ilustración:

Viniendo yo —como digo— por estas lomas caminando, venían dos yndios en mi seguimiento, y acaesció que el uno se quedó un trecho detrás del otro, y al primero salió una zorra y enpeçó a rretocar con él y andalle a la rredonda, y tras aquella otra y otras muchas que serían a lo que el yndio me dixo, más de beinte, y le apretaron de tal manera que le trayan a mal traer, y uiéndose así, enpeçó a dar gritos, los quales yo oy, que estaua parado en una quebrada donde auía agua. Díxome este yndio que le trayan tan apretado, que si no llegara el compañero yndio que dexó atrás, que las zorras le mataran, según se auían allegado muchas, y le enpeçaron al morder por todas partes, y llegados los yndios donde yo estaua, me lo contaron, y bien espantado al que auian acometido. (246)

La información sobre dos tipos de lobos marinos que los indios cazaban en la costa sur del Perú, “unos de un pelo muy blando, como lana parda”, “otros que andan allegados a esta tierra, que no tienen más que cuero y un pelo pequeño, áspero, como çerdas”, está enmarcado en la historia del descubrimiento de unas ignotas islas de gran riqueza, a las que un indio pescador fue arrastrado por un lobo al que había herido con la fisga:

Yendo, pues, unos yndios deste Pola en busca de estos lobos de los de las yslas, que para tomallos se meten en la mar diez o doze leguas, y más, díxome este caçique que

¹⁰ Pedro Pizarro llegó muy joven al Perú con la hueste descubridora, como se lo dice al Rey, con timbre de orgullo, en la dedicatoria de la *Relación*: “acordé de sacar a luz que hasta ora a estado escuro y en tinieblas, como persona que se a hallado en estas prouinçias desde el principio de la conquista hastal fin” (1). Nunca volvió a España; al borde de los sesenta años, radicado en Arequipa, donde era encomendero desde 1540, exhumó sus recuerdos juveniles y escribió su obra, fechada en 1571.

auiendo figado un pescador suyo un lobo destos, dándole sogá para que se desangrase y muriese (que así lo hazen), el lobo tiró hazia las yslas y lleuando la balsa y el yndio que en ella yua hazia allá, topó este yndio otros pescadores que andauan pescando, de los de las yslas, y que le prendieron y hablaron, y que la lengua de los de las yslas y la de este yndio hera toda una, y por esta causa no le hizieron mal, antes le hizieron buen tratamiento, y le tuuieron hasta otro año, y por aquel tiempo le tornaron a echar que se uiniese a su tierra, y que así uino este yndio y dió notiçia de las yslas. (247)

Un párrafo dedicado a una expedición descubridora en la zona de Cochabamba a cargo de Antón de Gatas le permite aludir a las "muchas grullas y aues tan grandes, que desde lejos los diuisaban" y contarnos, con la misma naturalidad, la fugaz aparición a los expedicionarios de una especie de sátiro o tragocentauro, ejemplar de esa zoología fantástica que encontró refugio en tantas páginas de la historiografía americana primitiva: ¹¹

y salidos de las montañas vieron un monstruo, que de la çintura para auajo hera de hechura de cabra, y de la çintura para arriua de hechura de hombre; el rostro chato, en la caueça unos quernos pequeños, y después de auer estado un poco mirando los huyó con tanta ueloçidad, que pareçia que quitaua la vista de los ojos. (248)

No todas las noticias de nuestro cronista ostentan el mismo grado de novedad o interés, juzgadas en el contexto de la historiografía americana de la época. Sin embargo, aun en los casos de menos relieve, el testimonio de Pizarro tiene un valor confirmativo de experiencias culturales e idiomáticas comunes a los descubridores y conquistadores del continente.

¹¹ En efecto, el ser descrito por Pizarro pertenece a la legión de monstruos y quimeras que pulula en los textos de cronistas y viajeros en los siglos coloniales, como herencia de una imaginación medieval potenciada por la realidad americana. Recuérdense las sirenas y tritones que abundan en mares americanos, los cinocéfalos buscados por Colón y por Fernández de Enciso, los hombres caudatos descritos por Pedro Mártir a partir de un relato oral (como en el caso de Pizarro), etc. Sobre este asunto cfr. ahora el excelente libro de LUIS WECKMANN, *La herencia medieval de México*, 2 tomos, México, El Colegio de México, 1984, esp. t. I, caps. 4 y 5.

En lo que respecta a estas últimas, cabe recordar que los especímenes de la fauna y la flora americanas —que es lo que interesa en esta ocasión— fueron designados, de un lado, por medio de nombres de especímenes conocidos, de derivados o compuestos, de perífrasis descriptivas, y en general sobre la base de analogías reales o supuestas; de otro lado, con una versión más o menos fiel de los nombres vernáculos que se iban conociendo en cada región. Sobre la competencia entre ciertos tipos de designaciones y, dentro de cada tipo, entre varias posibilidades, se han escrito muchos y valiosos trabajos;¹² sobre ese trasfondo, los comentarios que siguen pretenden ser, como ya se adelantó, una pequeña contribución a este tema de tanta importancia para la historia de nuestro vocabulario.

AMERICANISMOS NO INDÍGENAS

Pumas y jaguares son para Pizarro, como para otros cronistas y para el pueblo de varias regiones americanas hasta hoy, *leones* y *tigres*:¹³

Ay unos animales en este rreyno, como son leones y zorras. Ay unos leones pardos: estos no hazen mal a las gentes sino en los ganados, que aconteçe un león destos degollar çien rreses una noche de ganado menudo. Ay otros leones que llaman tigres: éstos los ay en las montañas: acometen a las gentes y mátanlas. (245)

La especificación se hace aquí por medio de un deíctico: “un león destos” o por medio de otro término también español: “leones que llaman tigres”. Pero son pocos los casos en Pizarro de aplicación absoluta de primitivos españoles a especímenes distintos: cuando se trata de la *piña*, la *pera* y el *pepino*, los nombres españoles se emplean relacionamente, en contraste con los correspondientes nombres quechuas, *achu-*

¹² Baste citar, en representación de otros, los memorables estudios de Pedro Henríquez Ureña reunidos en *Para la historia de los indigenismos* y el breve pero ilustrativo artículo de Marcos Morínigo “La formación léxica regional hispanoamericana” (cfr. la *Bibliografía*).

¹³ Cfr. Cor., *DCECH*, III, 631b, nota 2; asimismo Morínigo, *Form.*, 69, nota 16.

palla, *palta* y *cachun*, respectivamente, subrayándose la sinonimia bilingüe que caracteriza la nominación de estas especies. En efecto, en el primer caso dice Pizarro:

Ay otra fructa que llaman achupallas, que acá nosotros les tenemos puesto nombre piñas, porque tienen la faición de piña. Son tan grandes como melones, agredulces, apazibles al comer quando están maduras, y si no lo están, son muy agras. Cortándose a rruedas y así, echadas en agua, se comen, porque se amansa el agro. (250-251) Las achupallas, que llamamos piñas, naçen en una manera de cardo pequeño, poco más de un palmo alto del suelo. (252)

Como se sabe, para la designación del *ananas sativus* los españoles usaron, por una comparación que Henríquez Ureña calificó de extravagante (*Indig.*, 49), la voz *piña*, que se impuso en casi todas partes a las designaciones regionales vernáculos, entre otras a la guaraní (*naná*), incluso en el Paraguay mismo, y a la quechua (*achupalla*), cuya primera documentación no lexicográfica es esta de Pizarro.¹⁴

Un caso algo similar es el de *pepino*, nombre aplicado por los españoles al *solanum muricatum*, planta de cultivo antiguo en los valles interandinos y que en época colonial fue introducida en México y América Central. Esta voz desplazó a la quechua (aimara *cachuma*). El texto de Pizarro da testimonio de la sinonimia, de la analogía que subyace a la designación española y de su particular gusto por la fruta:

Ay otra fructa que llaman estos yndios cachun, que nosotros los españoles le tenemos puesto nombre de pepino, porque estando berdes tienen una manera de saour a pepino. Ay unos rredondos como una mançana; otros largos y

¹⁴ Sobre la extensión de los usos de *ananá(s)* cfr. Morínigo, *Dicc. s. ananá y piña*, y Cor., *DCECH s. ananá*. La primera documentación de *achupalla* procede de Domingo de Santo Tomás; la consignan también el *Vocabulario* de 1586 y Gz. Holguín, así como Bertonio, para el aimará. Cfr. también Middendorf, s.v. Se suele decir que en Guamán Poma, *Nueva cor.* 897 [911] aparece la variante *achupa*. Sin embargo, a estar por los datos de Schwauss, sub *achupa*, esta palabra designa otra variedad de bromeliáceas, *Pourretia pyramidalis*: un arbusto "con frutos olorosos, cuyos tallos sirven de base a un refresco". Por lo demás, hay que señalar que el término *achupalla* nombra diversos tipos de plantas y hierbas, sobre lo cual cfr. Schwauss s.v. *chupalla* en Chile parece ser también sinónimo de *achupa*, en el significado señalado arriba.

ahusados, tan largos como un pepino de Castilla, y mayores. Destos pepinos ay unos muy dulçes, que por la mayor parte son los rredondos, y todos lo son dulçes, pero los rredondos más. Es una fructa madura tan suabe y dulce, que no se puede encareçer cosa mejor, porque en metiéndola en la boca dá un sabor mejor que de açúcar, y desházese luego como agua en empeçándolo a comer. Tiene un ollexito como papel; quitado este ollexo no hay más que desear. Para el berano es fructa fría, aunque no empacha el estómago por ser fructa muy delicada, como digo. (249-250)

El uso de *pepino* parece haberse consolidado tempranamente. Ya Cieza, quien comparte con Pizarro la afición por la fruta, habla de “una de las singulares fructas que he visto, a lo qual llaman Pepinos, de muy buen sabor y muy olorosos algunos de ellos” (*Cron.* fol. 92r). El Padre Acosta, muy poco después de Pizarro, se refiere “a los que llaman pepinos” (Friederici, *AW s. cachun*). E incluso el primer diccionario bilingüe quechua-español, el *Lexicón* de Santo Tomás traduce *cachon* por *pepino*, a secas. Es verdad, no obstante, que la lexicografía bilingüe prefiere, por razones obvias, las perífrasis *pepino de la tierra* y *pepino de las Indias* (cfr. *Vocabulario* anónimo y Bertonio sub *cachun* y *cachuma*, respectivamente).¹⁵ Las mismas expresiones se encuentran en el P. Cobo, quien no encuentra la justificación del nombre: “La fruta no se parece al pepino en cosa alguna, si no es cual o cual en el tamaño y hechura; y así, no sé por qué causa le pusieron los españoles nombre de *pepino de las Indias*, si no es porque no debieron de hallar otra fruta de las de España con quien tenga el *cachun* más proporción” (*Hist. Lib. III*, cap. XXXIII). En Costa Rica, en cambio, se la llamó *pepino mango*.¹⁶

¹⁵ Gz. Holguín registra como entrada en la parte española *pepino cachun*, combinación que parece encontrarse también en Guamán Poma, *Nueva Cor.* 69 [69]. Para la documentación posterior a Pizarro cfr. Friederici, *AW*, s. *cachun*.

¹⁶ Según Santa María (*Dicc.*, s. *pepino*), en Costa Rica se cree que la fruta proviene de Guatemala. La planta debe de haber sido, en efecto, cultivada allí puesto que uno de sus nombres hortícolas es *solanum guatemalense* (cfr. León, *Plantas*, 103 ss.). Romero (*Ind.*, 10-11) se ha dejado confundir por la designación costarricense al suponer que la voz quechua *cachun* fue reemplazada por *mango*, sacando conclusiones erróneas de las referencias de Arona (*Dicc. Per. s. mango*) sobre el cultivo del mango en la costa norte del Perú. Justamente Arona trata

Menos suerte tuvo *pera* como designación de la *persea gratissima*, pues, como se sabe, no logró desplazar a los indigenismos *aguacate* del náhuatl y *palta* del quechua. Sin embargo, la competencia parece haber sido algo larga. Las crónicas testimonian no sólo que la pera era usada como objeto de comparación en la descripción de la palta, sino que el nombre *pera* ofreció resistencia. Cieza, por ejemplo, se refiere a las "paltas, que son a manera de peras" (*Cron.* f. 92r.) y el Inca Garcilaso dice: "La fruta que los españoles llaman peras, por parecerse a las de España en el color verde, y en el talle, llaman los indios *palta*" (*Com.* VIII, XI). Fray Domingo de Santo Tomás no sólo establece la equivalencia de *pera*: *palta* sino que define *peral* como *paltay*.¹⁷ Pizarro confirma, en 1571, esta analogía, estableciendo la distinción entre la designación propia (la fruta "se llama palta") y la analógica de los españoles ("Acá nosotros le tenemos puesto nombre pera"):

Ay otra fructa que se llama palta, que acá nosotros le tenemos puesto nombre pera, porque tiene la misma hechura y verde que una pera grande. Esta tiene una corteza que si la comen amarga como corteza de granada. La carne que tiene dentro es muy suave, que en la boca es tan blanda como manteca de vacas, y es sana. Tiene dentro una pepita gruesa casi como un huebo; esta pepita no es de prouecho porque amarga. (250)

La fuerza del término *palta*, finalmente victorioso sobre el español, tiene interesantes testimonios lexicográficos. En el *Vocabulario* anónimo de 1586 se define *palta* de modo parcialmente tautológico, repitiéndose la voz y especificándose la

extensamente de *pepino* (s.v.) y señala el nombre vulgar que se le da en la sierra del Perú (en el Perú central, según León, *ibid.*): *pepino mataserrano*. Según León el pepino se cultiva también en las Canarias donde recibe la designación de *peramelón*; no me ha sido posible confirmar este dato.

¹⁷ Cfr. "*Paltay*: peral, arbol conocido" (igual en la parte inversa). "*Pera, fruta deste arbol*: paltaypa yuranc". El término *palta* para la designación del árbol está ya en Acosta hacia 1580 (cfr. Friederici *AW*, s. *palta*). Sin embargo, en el s. xvii Gz. Holguín todavía emplea *palta* para fruta y árbol (cfr. *infra* en el texto). Pizarro habla de "árbol de paltas" (252).

con el término de procedencia náhuatl: "*palta, paltay, la palta*" que llaman aguacates, el árbol y la fruta" (*Vocabulario*, s.v.). Pero Gz. Holguín renuncia a toda sinonimia y no emplea sino el mismo préstamo quechua para la definición de *palltay*: "la palta, el árbol o la fruta".

Entre los derivados se encuentran tres casos que vale la pena comentar. En primer término *granadilla*,

que tiene la hechura y corteza como adormideras; de dentro tiene una babaza mezclada con pepitas negras; es agredulce. (251)

Se trata del nombre que los españoles dieron a varias pasifloráceas, en este caso a la *passiflora ligularis*, cuyos nombres vernáculos no prosperaron como préstamos al español.¹⁸ Anterior al testimonio de Pizarro sólo conozco el de Cieza (*Cron.*, f. 51r), quien no describe la fruta: "Dase en aquella tierra [en los Pastos] mucha ceuada, y papas y xiquimas: y ay sabrosas granadillas, y otras frutas de las que atras tengo contado".

Otro caso interesante es el de *gallinaza*, uno de los nombres del *cathartes atratus*, designado también con otras voces de origen español como *chulo, carranco*, y con numerosas palabras indígenas como *aura* (Cuba), *zopilote* (México), *zope* (A. Central), *zamuro* (Colombia, Venezuela), *urubú* (Henríquez Ureña, *Indig.*, 109; Morínigo, *Form.*, 60). *Gallinaza*, forma documentada en Nebrija (1495), es corriente en los cronistas. Garcilaso (*Com.* VIII, XIX), p. ej. describe la gallinaza y anota el nombre quechua, *suyuntu*, ya recogido por Fray Domingo de Santo Tomás: "*suyuncto*: gallinaza, avue de Yndias". Ahora bien, la descripción de Pizarro,

Las gallinazas son como milanos, negros, tienen las caueças peladas y coloradas. Son suzias: comen cosas muertas. (246)

¹⁸ El *Vocabulario* anónimo de 1586 recoge s. *granadilla* las voces *tintin* y *puru puru*, mientras que Gz. Holguín registra sólo la primera. El P. Cobo (*Hist.*, Libro V, cap. XII) ofrece una extensa descripción bajo el título de la voz aimara *apincoya*, sin dejar de mencionar la quechua *tintin*. Sobre las variedades de pasifloráceas en América cfr. León, *Plantas*, 99 ss., donde se encontrará también los diversos nombres populares de las frutas.

tiene el particular interés de corresponder a una variedad que, según el testimonio de Arona (*Dicc. Per.*, s. *gallinazo*) se llamaba en su época *gallinazo camaronero*,¹⁹ debido al color de su cabeza.

El tercero de los casos aludidos es *anchoveta*. Dice Pizarro:

En el ydolo de Pachacama tenían por costumbre, cada día, de echar muchas cargas de sardinas, pequeñas como anchouetas frescas, en una plaça que estaua delante de la casa del ydolo. Echauan estas sardinas para que comiesen estas gallinazas y estos cóndores, porque dezían se lo mandaua así su ydolo. (246)

Se refiere quizá al pez de color grisáceo y de unos doce centímetros de largo (*engraulis ringens*), hoy conocido como *anchoveta*, que se encontraba en gran abundancia en el mar peruano y que fue la base de una floreciente industria de fabricación de harina de pescado, hoy en decadencia por la disminución de la presencia de la especie. La abundancia de la anchoveta desde antiguo permitió que fuera usada como fertilizante en la agricultura precolombina. El P. Cobo, como ya señaló oportunamente M. Hildebrandt (*Per.*, s.v.), ha dejado expresivos testimonios de su abundancia y utilidad. Véase:

Suelen venir por esta costa del Perú tan espesos cardúmenes de *anchovetas*, que, navegando yo de Lima a Trujillo el año de 1637, nos cercó el navío uno tan grande, que parecía una mancha negra el agua, y por estar a la sazón en calma, las cogía la gente del navío a canastos de canto en la mar y sacarlos llenos de *anchovetas*. En esta ciudad de Lima y en su comarca se gasta todo el año gran cantidad de *anchovetas* frescas, y se tiene por pescado regalado y de muy buen sabor; fuera de que es gran socorro para la gente pobre, porque con un real de *anchovetas* cena toda la gente de una casa, aunque sea diez o doce personas.

(*Hist.*, Libro VII, cap. XXIII)

Pizarro nos informa, como se ha visto, sobre un uso ritual de

¹⁹ El paso de *gallinaza* a *gallinazo*, que es el término usual en el Perú hoy, se generalizó más tarde, pero hay testimonios de él desde 1549 en Santo Domingo (*Lex. Hisp. y Carrión, Lengua* s.v.). *Gallinazo* se usa también, según Morínigo (*Dicc.* s.v.), en Colombia, Chile y Ecuador.

la anchoveta. En lo que respecta a la palabra, obsérvese que el cronista habla primero de *sardinas* y luego, para aclarar el concepto, se refiere a *pequeñas anchovetas*, volviendo luego a mencionarlas como *sardinas*. Si bien ésta es la primera documentación de *anchoveta*, el uso del adjetivo quizá deba interpretarse como un refuerzo del valor diminutivo, en un momento en que la forma estaba en camino a su lexicalización.²⁰

INDIGENISMOS

Ya se ha visto a propósito de *piña*, *pepino* y *pera* y de sus equivalentes vernáculos, *achupalla*, *cachun* y *palta*, un tipo de contexto de aparición de los indigenismos: aquel en el que el nombre vernáculo se señala como usado únicamente por la población indígena, frente a la denominación establecida por los españoles. Pero, ciertamente, no había designaciones españolas para todas las especies americanas. La voz indígena campea entonces solitaria, sin competidores. Se trata de tainismos como *guaba*, *guayaba* y *guayabo*, *guanábana*, *maní* y *yuca*,²¹

²⁰ *Anchoveta* es un derivado de *anchova*, forma corriente hasta el s. XIX (cfr. Cor., DCECH s. *anchoa*). No estará de más anotar que en el *Lexicón* de Santo Tomás se halla en la parte castellana y sin ninguna equivalencia quechua la siguiente entrada: *Anchoua pezeñico*.

²¹ "Ay una fructa que se llamaba guabas: son de largor de más de a palmo, encoruadas. Tienen la hechura de una haba que así señala la fructa que tiene dentro. Tiene quatro esquinas. Dentro tiene unas pepitas cubiertas con una carne blanca como algodón; es dulce de [sic] y quitada la carne por ençima la pepita como de una haba. Va toda ella llena destas pepitas, y señaladas como digo. La pepita de dentro no es de prouecho, saluo que estos yndios lauauan su rropa con ella, como por jabón molido." (250).

"Ay una fructa que se llama guayabas: estas tienen la color de mançanas, aunque ay algunas berdes; es fructa sabrossa; tiene una carne y cáscara ençima de gordor de un canto de rreal, y lo de dentro es una carne colorada y la de las berdes, blanca, mezclada con muchas pepitas muy menudas y muy duras, que se tragan así con la misma carne, y lo de encima y de dentro se come todo si no lo quieren mondar; ay unas muy dulçes y otras un poco agras; el tamaño de estas es como de mançanas grandes y pequeñas. Esta fructa es fría y de rrezia dijstión." (249).

"El guayabo es árbol grande y alto y rrezio." (252)

"Ay otra fructa que se dize guanábana: son anchas y grandes a manera de melones, sino que son chatas. Tienen el saour agredulçe; son

ya sólidamente instalados en el castellano americano,²² de nahuatlismos como *camote* y de varios quechuismos que se verán más adelante.

Con respecto a los primeros, me limitaré a un breve comentario sobre *guaba*. No deja de ser curioso que Pizarro, con decenios de residencia de la sierra peruana, no mencione el sinónimo quechua *pacay*, que terminó ganándole la partida en el Perú a la voz antillana. *Pacay* está documentado desde 1557 (Friederici, *AW*, s. *guaba*), pero aparentemente tardó en imponerse. El Inca lo confirma: "Otra fruta llaman los indios Pacay y los españoles Guavas" (*Com.* VIII, XI). El *Vocabulario* anónimo de 1586 define *pacay* por medio de *guaba* ("guabas, el fruto y el árbol"), la palabra indígena más antigua. El P. Cobo informa decenios más tarde: "*pacay* en la lengua peruana y *guaba*, en la de la isla Española" (*Hist.*, Libro VI, cap. XXXV).²³

Camote, aztequismo que se impuso en gran parte de América sobre la voz taína *batata* y sobre la quechua *apichu*, aparece mencionado en el siguiente contexto:

Ay unas rraíces que se comen por fructa: llámolas rraíces porque se crían debajo la tierra y echan la rrama fuera, que llaman camotes, que en las yslas las llaman patatas; ya éstas las ay en España: sabrán lo ques. (251)

de color berdes. Tienen unas pepitas dentro negras, del grandor de una uña." (51)

"Ay asimismo unas rraizitas pequeñas que se llama maní, de largor de media haua. Tiene una caxcarita ençima, y dentro unos granos mayores que garuanços, y casi de la hechura de garuanços. Son larguitos. Esto se come tostado y cozido. Es dulce." (251)

"Ay otras que se llaman yucas. Son largas de palmo y medio y dos palmos. Su comer déstas es asadas y cozidas, y en la ysla de Santo Domingo y por allá hazen dellas unas tortas como pan, que a mi parecer el saour y arte es como aserraduras de maderos amasadas." (251)

²² Cfr. al respecto H. A. MEJÍAS, *Préstamos de lenguas indígenas en el español americano del siglo XVII*, México, UNAM, 1980 y mi reseña en *Leris*, VII, 2, 1983, 326-329.

²³ No ha de confundirse, como ha advertido Carrión (*Lengua*, s. *pacay*), el quechuismo *pacay* para la *Ynga feuillei* con la *pacaya*, *Kunthia montana* (*Chamasdorea bifurcata*, según Schwauss s.v.), una especie de palmito conocido especialmente en América Central. *Pacaya* tiene probablemente un origen quiché. Romero (*Ind.*, 18-19) se extraña, a raíz de esta confusión, de que Bernal Díaz use el quechuismo mientras que Pizarro emplea el tainismo.

Esta presentación sugiere un breve comentario. Pizarro es muy consciente de la sinonimia entre *camote* y *patata* para la designación de la convolvulácea, y caracteriza muy bien el segundo término como el tainismo que es ("en las yslas").²⁴ Pero no deja de llamar la atención que utilice, en vez de *batata*, la variante *patata* que, como señaló Henríquez Ureña (*Indig.*, 43) en su magistral estudio sobre estos términos, tenía muy poca difusión en América, al punto que el maestro dominicano sospechaba una alteración de los impresores cuando aparece en escritores residentes en el Nuevo Mundo.

Entre los quechuismos de fauna citaré primero *guallata* y *yuco*, que Pizarro da como sinónimos. Ambos se mencionan en el agregado al cap. 33, dentro del contexto de la descripción de las formas de juramento entre los incas:

Estas plumas que digo con que les juraban llamauan ellos *tocto*;²⁵ eran de unos páxaros que se criauan en los des poblados fríos. Llamáuanse estos páxaros *yuco*, y por otro nombre *guallatas*. (242).

YUCU es voz quechua recogida ya en el *Vocabulario* anónimo de 1586 con la definición "cisne, ave", que repite Gz. Holguín (s.v.). Tschudi y Middendorf la registran como equivalente de pelicano o alcatraz (*Onocrotaluz fuscus*) (cfr. también Lira, s.v.). No he encontrado documentación lexicográfica castellana al respecto. *Guallata*, en cambio (del quechua WALLATA) se conserva en Bolivia, según Schwauss (s.v.), quien lo define como "una especie de flamenco, *phoenicopterus*". Gz. Holguín

²⁴ Romero cree que Pizarro confunde el camote con la papa ("Pizarro no le dedica mayor atención [al camote] pues lo identifica con la patata", *Ind.*, 11), cometiendo ella un anacronismo interpretativo al identificar la *patata* mencionada por Pizarro no con la convolvulácea sino con la solanácea. La consulta del trabajo de Henríquez Ureña le habría ahorrado, sin duda, esta confusión. Por lo demás, debo señalar que en la parte de la *Relación* que no se estudia aquí (cfr. nota 9) Pizarro menciona la solanácea: "unas papas a manera de turmas de tierra, que siembran los indios en gran cantidad" (110). El camote para nuestro cronista se come "por fructa", recuérdese que cuando se conoció la convolvulácea se la comparó con la castaña (Henríquez Ureña, *Indig.*, 49). El P. Acosta decía que los camotes "asados sirven de fruta o legumbres..." (ibid., 27).

²⁵ No me ha sido posible identificar la voz *tocto* del quechua con el significado que señala Pizarro. Middendorf trae *tojto* como "gallina clueca".

consigna *huallata* como traducción de *Pato grande como de Castilla*, ofreciendo así la primera documentación quechua del término. Para Middendorf (s. *huallata*) se trata de un pájaro colorado parecido al ganso, con patas coloradas, pecho blanco y alas negras"; y el P. Ráez en su *Vocabulario de Ayacucho y Junín* de 1905 lo registra como traducción de "*Pato parecido al ganso*". Finalmente, una forma con ortografía yeísta consigna Schwauss (s. *guayata*) como regionalismo argentino, esta vez con el significado de "una especie de ganso o pato salvaje de las lagunas andinas".

De difusión igualmente restringida es el nombre de un pájaro que Pizarro describe en los siguientes términos:

Ay ansimismo unos pajaritos pequeños, que llaman estos yndios chaiñas. Puestos en una jaula tienen gran armonía con su canto, y suaue, y en oyendo música de órgano u clauicordio luego cantan. Tienen las caueças negras y el cuerpo amarillo y pardo. Viuen poco tiempo en las jaulas, y menos si los sacan de su natural. (247)

El Padre Cobo, decenios más tarde, ofrece una descripción muy detallada de la chaiña, llamada por los españoles *jilguero de la tierra*. Como no abundan los testimonios, vale la pena citarlo *in extenso*:

La chayna es un pájaro pequeño como sirguero de España, y de muy agradable canto; tiene todo el cuerpo negro, sacando las alas y cola, en que tiene las listas amarillas en esta forma: que a lo largo de las alas, por en medio de ellas, corre una lista de color amarillo perfecto de un poco más de un dedo de ancho, siendo el nacimiento y extremos de las plumas negros; y de la misma suerte tienen otra lista del mismo color y anchor de la cola, que abraza lo ancho della; y en la parte inferior del vientre otra mancha amarilla en el nacimiento de las piernas, las cuales, juntamente con las uñas, son negras; el pico es corto, negro y puntiagudo. Hay gran suma destes pajarillos en las tierras frías del Perú, como son las del Collao; llámanlo los españoles *sirgueros de la tierra*, y en la lengua peruana se dice chayna.

(Hist., Libro VIII, cap. XXIX)

Chayña, en efecto, es palabra quechua recogida ya en el *Vocabulario* anónimo de 1586 (s.v.) con la equivalencia "girguero aue"; siglos después, Middendorf (s. *Cha'iña*) da la siguiente

definición: "pajaritos de los valles templados, especie de jilgueros". Entre las fuentes lexicográficas sobre el español americano, la mencionan Malaret, Morínigo, *Dicc.* (s. *chaina*) y Schwauss (s. *chaiña*) con la definición "jilguero" y la referencia al Perú.

En contraste, por la amplia difusión del término, tenemos en Pizarro una de las primeras documentaciones de *condor* (quechua *q̄ñu* *q̄ñu* *q̄ñu* *q̄ñu*),²⁶ designación única de *sarcobramphus gryphus*. Antes, Cieza se había referido ya a "unos cóndores grandísimos, que casi parescen Grifos" (*Crón.*, f. 137r). Como entrada quechua pero con fonetismo español la recoge Fray Domingo de Santo Tomás en 1560 dando una definición... sinonímica que luego aparece, a modo de comparación, en Pizarro. Santo Tomás dice, en efecto, "cóndor: quebranta huesos, aue" (*Voc.*, s.v.);²⁶ Pizarro pone de relieve el tamaño incluso mayor que el de los quebrantahuesos, la ferocidad y los estragos que causa en el ganado, con una vividez tal en el detalle que no puede sino suponerse una experiencia muy directa:

Los cóndores son como quebrantahuesos, y mayores. Júntanse estos a bandas quando están hambrientos, y de dos en dos dan caça al ganado montés que en esta tierra ay, y aun al manso, hasta que lo cansan, y cansado lo matan y lo comen; empiéçanlo por los ojos y por la lengua; lo mismo hazen a los bezerros de seis y siete meses, dando muchas picadas a las madres hasta que las hazen dexar los hijos, y a aconteçido matar las vacas mayores quando no tienen bezerros en qué cebarse. (246)

He dejado para el final tres casos que constituyen primeras documentaciones, hasta donde se me alcanza: *lúcuma*, *olluco* y *asipa*. En verdad, parece haber una primera referencia a la lúcuma (*lucuma obovata*) en una carta de 1539 del P. Valverde: *rocomaes* (cfr. Carrión, *Lengua s. lúcuma*). Pero Pizarro conjuntamente con D. Trujillo²⁷ atestigua la

²⁶ Véase la definición de *quebrantahuesos* en Aut. s.v.; se trata del nombre popular del *osífrago* (u *osífraga*), cfr. Cor., *DCECH*, III, 420 a.

²⁷ *Relación del descubrimiento del reyno del Perú* [1571], ed. de R. Porras Barrenechea, Sevilla, 1948, p. 50, con género masculino para *lúcuma*: "adónde hallamos los primeros lúcumas".

forma *lúcuma*, derivado con vocal anaptíctica de una forma del quechua central LUKMA, variante de *rukma*, forma ésta documentada por el *Vocabulario* de 1586 y luego por Gz. Holguín (s.v.). Pizarro, por lo demás, hace la primera descripción de detalle de la fruta, poco apreciada entonces,²⁸ como resulta también del testimonio posterior del Padre Acosta y del Inca Garcilaso, quienes la consideran 'fruta grosera', de la cual corría el dicho, según Acosta, que era "madera disimulada" (Friederici, *AW* s.v.). Para Pizarro es de "carne dura" y "dura de disistión":

Ay otra fructa que se llama lúcumas: son del grosor de una naranja, y mayores; son de color berdes, y tiran un poquito a amarillo. Tienen la carne dura y la corteza de ençima es como un ollexito de ceuolla. Puédesse comer sin quitallo, si quieren. Estas lúcumas tienen unas pepitas de dentro, de hechura y color al natural de una castaña; algunas ay que tienen dos y tres y quatro destas pepitas. Cortando esta lúcuma por el peçoncito muestra una manera de tao; es dura de disistión, aunque algunos dizen que sobre comida ayuda a la disistión. (250)

De *olluco*, designación de la baselácea *ullucus tuberosus*, procedente del quechua ULLUCU, no conozco ninguna mención anterior a esta de Pizarro. La forma quechua está recogida, años más tarde, en el *Vocabulario* anónimo de 1586, donde se define como "ciertas raíces de comer, como ocas" (idéntica definición en Gz. Holguín, s.v.). Pizarro juzga favorablemente el tubérculo, de consumo muy extendido en los países andinos: ²⁹

Ay otras rraíces que estos yndios llaman ollucos: son del gordor de una pera grande; largos de a palmo y menos.

²⁸ No obstante, la lúcuma es cultivo muy antiguo en la región andina: "En la costa peruana constituyó un alimento importante desde el período precerámico, y las frutas fueron representadas en vasijas, pinturas y tejidos de diversas culturas". (León, *Plantas*, 103). Hoy se la aprecia especialmente para la preparación de helados.

²⁹ Según León (*Plantas*, 15) "El género *Ullucus* contiene solo una especie, que se conoce en cultivo desde Venezuela hasta el Norte de Argentina (Jujuy); tipos silvestres [...] se hallan en el departamento de Cuzco (Perú), donde reciben el nombre de 'kitalisas', de 'atoc lisas' y de 'kipa-ullucus'; son de tubérculos pequeños, amargos, no comestibles". Los nombres regionales son *chigua* (Colombia), *melloco* (Ecuador, Colombia), *ruba*, *timbo* (Venezuela).

Ay unos que son cárdenos y [con] puntos blancos. Son muy dulçes al comer, y ay otros blancos que tienen el saour casi a çanahoria. (251)

Finalmente, la primera documentación de *agipa* (*Pachyrrhizus ahipa*), raíz comestible cultivada en distintas variedades en algunas regiones americanas.³⁰ En verdad, Pizarro transmite la forma quechua ASIPA, con la siguiente descripción:

Ay otra rraiz, que se dize asipa: esta es del grandor asimismo como una pera grande; son ahusadas y anchas; tiene el saour dulce y aguanoso; son muy frías, y apazibles de comer. (251-2)

Se trata, en efecto, de una raíz suculenta y azucarada, que fue muy cultivada en el Perú precolombino, como lo demuestra su representación en telas, pinturas y vasos. En el territorio del Perú actual se ha extinguido, pero aparentemente se cultiva aun en los valles subtropicales de Bolivia y en Jujuy (Argentina).³¹ Schwauss (s. *agipa*) recoge la voz para Bolivia. La más antigua documentación lexicográfica que conozco es la del *Vocabulario* de 1586: "*Assipa*: xiquima fruta". Aquí se define la voz quechua con el nahuatlismo *jíquima* (jicama) que, como lo señaló ya el P. Cobo (*Hist.*, Libro IV, cap. XVII), es la designación en México y América Central (< náhuatl XICAMATL, cfr. Friederici AW, s. *jicama*).³² La voz quechua está registrada además por Tschudi, Middendorf y Lara (s.v.).

³⁰ Existen en América del Sur dos especies, *Pachyrrhizus tuberosus*, "que parece ser nativo de las cabeceras del Amazonas, donde se cultiva esporádicamente", y *P. ahipa*; "La diferencia fundamental entre estas dos especies es que la primera es una planta trepadora, mientras que la segunda es de tallos erectos y cortos" (León, *Plantas*, 47). La especie *P. erosus* ha sido introducida, según este autor, en Asia y Oceanía. Véanse las diferentes designaciones botánicas en Friederici, HWA, s. *jicama*.

³¹ Cfr. E. YACOVLEFF, "La jíquima, raíz comestible extinguida en el Perú", *Revista del Museo Nacional*, Lima, 2 (1), 1933, 51-56. Sobre la Argentina cfr. L. R. PARODI, "Relaciones de la agricultura prehispánica con la agricultura argentina actual", *Anales de la Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria* (Buenos Aires) I, 1935, 115-167.

³² Esta equivalencia ha motivado el error de Romero (*Ind.*, 5-6), quien da un presunto quechua HIKIMA como étimo de *asipa* (!) y añade el siguiente comentario: "La forma más documentada parece ser *ajipa*, del quechua *hikima*, *jíquima* en Cuba y Ecuador; la *asipa* o *ajipa* sería la forma común en Perú y Bolivia". Sobre la extensión de *jicama* y variantes cfr. Sala *et al.* *Esp. Am.* I, s.v.

Espero que los comentarios que aquí concluyen hayan sido capaces de poner de relieve el interés de esta nueva versión de la *Relación* de Pizarro, la cual ofrece además otros aspectos de importancia para la historia del léxico hispánico, que espero tratar en otra ocasión.

JOSÉ LUIS RIVAROLA

Pontificia Universidad Católica del Perú.

BIBLIOGRAFÍA *

- Aut. = RAE, *Diccionario de la lengua castellana...* [Diccionario de Autoridades], 6 v., Madrid 1726-1739, ed. fac., 3 v., Madrid, 1963.
- BALDINGER, K., "Vocabulario de Cieza de León. Contribución a la historia de la lengua española en el Perú del siglo XVI", *Lexis*, VII, 1, 1983, 1-131.
- BERTONIO, L., *Vocabulario de la lengua aymara* [1612], ed. fac., La Paz, 1956.
- CARRIÓN, E., *La lengua en un texto de la Ilustración*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- CIEZA DE LEÓN, P., *Crónica del Perú* [1553], Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.
- COBO, B., *Historia del Nuevo Mundo* [1653], Madrid, BAE, 1956.
- Cor., DCECH = COROMINAS, J., y PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 tomos [5 aparecidos], Madrid, 1980.
- FRIEDERICI, G., *AW y HWA = Amerikanistisches Wörterbuch und Hilfswörterbuch für Amerikanisten*, 2ª ed., Hamburg, De Gruyter, 1960.
- GARCILASO DE LA VEGA, el Ynca, *Comentarios reales de los Yncas* [1609], ed. de ÁNGEL ROSENBLAT, Buenos Aires, Emecé, 1945.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Ynca* [1608], Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1952.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Indig. = Para la historia de los indigenismos*, Buenos Aires, BDH, Anejo III, Instituto de Filología, 1938.
- HILDEBRANDT, M., *Peruanismos*, Lima, Moncloa - Campodónico ed., 1969.
- LARA, J., *Diccionario qheshwa-castellano/castellano-qheshwa*, 2ª ed., La Paz-Cochabamba, 1978.
- LEÓN, J., *Plantas alimenticias andinas*, Lima, Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas Zona Andina, 1965.
- Lex. Hisp. = BOYD-BOWMAN, P., *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*, Londres, 1971.
- LIRA, J., *Diccionario Kkechuwa-español*, Cuzco, 1945.

* Esta bibliografía recoge solamente las obras citadas por medio del nombre del autor, de abreviaturas o siglas.

- MALARET, A., *Lexicón de fauna y flora*, Madrid, 1970.
- MIDDENDORF, E., *Wörterbuch des Runa Simi oder der Keshua-Sprache*, Leipzig, Brockhaus, 1890.
- MORÍNIGO, M., "La formación léxica regional hispanoamericana", en *Programa de filología hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1959, 56-70.
- , *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires, Muchnik ed., 1966.
- POMA DE AYALA, F. G., *El primer nueva corónica y buen gobierno*, ed. crítica de MURRA, J. W., y ADORNO, R., México, Siglo Veintiuno, 1980.
- RÁEZ, F. J. M., O.F.M., *Vocabulario de Ayacucho y Junín*, Lima, 1905.
- ROMERO GUALDA, M. V., "Indoamericanismos léxicos en la crónica de Pedro Pizarro", *Thesaurus*, XXXVIII, 1, 1983, 1-34.
- SALA, M., et al., *El español de América*, 2 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982.
- SANTA MARÍA, F. J., *Diccionario general de americanismos*, México, ed. Pedro Robredo, 1942.
- SANTO TOMÁS, D. DE, *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú [1560]*, ed. fac., Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.
- SCHWAUSS, M., *Wörterbuch der Flora und Fauna in Lateinamerika*, Leipzig, VEB, 1970.
- TSCHUDI, J. J. v., *Die Kechua-Sprache*, Wien, 1853.
- Vocabulario = Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quichua y en la lengua española [1586]*, ed. de G. Escobar Risco, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.

BASCUÑÁN, EL CAUTIVO DE LA TIERRA

Durante la guerra de la conquista de América la suerte generalizada de los españoles que caían prisioneros de los indios era habitualmente la muerte, agravada por diversas circunstancias, entre otras por la antropofagia. Sin embargo, en algunas alternativas, los prisioneros afortunados se convertían en cautivos y convivían con los indios, hecho que ha dado motivo a algunas obras de especial interés histórico y etnográfico, como la del alemán Hans Staden, que ocurre entre los tupíes de la costa del Brasil, la de Álvar Núñez entre los indios de la Florida y la de Francisco Núñez Pineda y Bascuñán, entre los araucanos en la primera mitad del siglo XVII.¹

La prolongada guerra sostenida con los araucanos desde el descubrimiento de la tierra y su colonización iniciada por Pedro de Valdivia, prácticamente hasta fines del siglo pasado, fue rica en este tipo de incidencias, de las cuales queda buena memoria en una bibliografía riquísima. Sin embargo, el caso más singular, el que conocemos con mayor detalle y por propio testimonio del cautivo, es el de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, apresado por los araucanos en la batalla de Las Cangrejas, ocurrida el 15 de mayo de 1629. Bascuñán, hijo de un famoso maestre de campo, Álvaro Núñez Pineda y Bascuñán, temido y respetado por los indios de la frontera, y de Magdalena Jufre de Loaysa y Lara, había estudiado con los jesuitas en la ciudad de Concepción, educación que en su obra manifiestan la frecuencia de los latines, las citas abundantes y farragosas y una constante y pesada intención moralizadora, no siempre afortunada. Los años de la adolescencia, formados entre los padres de la Compañía y en el ejercicio de las hu-

¹ La bibliografía es sensiblemente mayor; sólo mencionamos los casos más típicos. Muchos otros, muchísimos, no dejaron testimonio escrito, tan valioso.

manidades y en la erudición patristica, tal vez más que entre los autores latinos, pesaron sobre el resto de su vida, ya que su obra sugiere una vocación sacerdotal —o por mejor decir ascética— que una inclinación a la ruda vida del soldado de aquella frontera turbulenta.

Por 1625 algunos “juveniles desaciertos” en que incurrió nuestro personaje indujeron al viejo maestro de campo a retirar a su hijo del colegio, ordenándole que sirviera al Rey arrastrando una pica en una compañía de infantería española.² Don Álvaro estaba ya retirado del servicio activo, por su edad y por estar cojo y tuerto, situación que enfática y barrocamente describe así su hijo: “Y estando, como estaba, sin una de las dos naturales luces que acompañan y adornan el rostro de la criatura más perfecta, y sin el fundamento principal de la agitación humana (pues para mover los pies a alguna parte le era forzoso valerse de artificiosas trazas y instrumentos de madera)”. A pesar de la voluntad paterna, Bascuñán hizo una rápida carrera militar, ya que en la batalla de Las Cangrejeras (15 de mayo de 1629) era capitán del tercio de infantería de San Felipe de Austria. El pequeño batallón de 80 infantes que mandaba Bascuñán fue atacado resueltamente por los indígenas, de a pie y de a caballo, y exterminado en breve tiempo. Bascuñán, que peleaba entre los delanteros, como hombre honrado, y ya sólo por defender la vida “. . . que es amable. . .” fue herido por una lanza en la muñeca y luego aturdido por un golpe de macana. Ya en el suelo le asegundaron otros golpes, de tal modo que le quedó “. . . el espaldar de acero bien encajado en mis costillas y el peto atravesado de una lanzada”. Cuando se recobró, la derrota de los cristianos era ya un hecho consumado y Bascuñán halló perdida su libertad a manos de los araucanos. Ahora su persona era propiedad del indio Maulicán, afortunado guerrero de la parcialidad de Rocopura.

Son diversas las circunstancias que durante los siglos XVI y XVII consintieron la vida de los españoles entre las parcialidades indígenas, que aquí no podemos entrar a analizar. Pero

² FRANCISCO NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, *Cautiverio feliz del maestro de campo general. . . y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile, compuesto por él mismo y dedicado al rei N.S. Don Carlos II, que Dios guarde muchos años para gloria nuestra*, en *Colección de historiadores de Chile. . .*, Santiago de Chile, 1863, t. III.

es evidente que en algunas regiones donde la lucha fue prolongada y casi constante, por sobre el estrépito y la bulla de las armas ambos contendientes fueron modificando modos y usos tradicionales y abandonando la primitiva ortodoxia con que las culturas se enfrentaron luego del Descubrimiento. Este lento proceso lo podemos sintetizar en dos palabras fundamentales: mestizaje y criollismo. Chile, a pesar de su prolongada situación bélica, es un hermoso ejemplo. Los indios araucanos, luego de la destrucción de las ciudades meridionales fundadas por Valdivia, comenzaron a consentir en sus pagos, como un hecho natural, a numerosos renegados y a respetar la vida de muchos de sus cautivos. Ya no se los sacrificaba por odio sino que se los conserva en una variable condición de servidumbre a la espera de poder obtener por ellos el rescate de indios cautivos de los españoles o las muy ambicionadas manufacturas. La presencia de cautivos españoles en los ranchos indígenas es, para 1629, un hecho habitual que no sorprende a nuestro autor, que se limita a señalarlo al pasar, sin darle mayor importancia. Más aún, Bascuñán encuentra en el rancho del cacique Quilalebo —que durante tiempo vive empeñado en convertirlo en su yerno— una cautiva española, una de las tantas que para esa fecha habían modificado sustancialmente la antropología de algunas provincias fronterizas. Ni la circunstancia ni el hecho de haber sido apresada en la ciudad de Valdivia, lo inducen a proporcionar mayor detalle. Ciertamente es que la mujer llevaba más de treinta años de cautiverio, que con toda apariencia había dejado de serlo hacía ya mucho tiempo por su profunda asimilación a la vida indígena.³

Los indígenas araucanos celebraban habitualmente sus victorias con el sacrificio de uno de los prisioneros, y, si éste era un valeroso guerrero, tanto mejor. Bascuñán nos ha dejado una vívida descripción de esta práctica indígena que presencié.⁴ También se sacrificaban prisioneros en las juntas de guerra o parlamento y se hacía correr la cabeza del desgraciado por las parcialidades, convocándolas a la guerra para una determinada fecha.

Estas circunstancias que no ignoraba Bascuñán, que lle-

³ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 201. Con mayor naturalidad aún se refiere a otro caso similar en la p. 276.

⁴ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 39 ss.

vaba ya cinco años de frontera, deben de haber constituido su angustia al recobrar el conocimiento. La notoriedad de su apellido y el temor de ser reconocido por los indios que lo rodeaban tumultuosamente, luego del combate, mientras se repartían las armas y las ropas, lo indujo a disimularse, haciéndose el chapetón y aparentando más desconocimiento del idioma araucano del que en verdad tenía. No se equivocaba Bascuñán al conjeturar que su cabeza, por el notorio parentesco así como por su grado de capitán, podía llegar a constituir el mayor trofeo de la victoria y un medio eficaz para estimular un levantamiento y junta de guerra de mayor envergadura, pero pese a todas sus precauciones fue reconocido por un indio ladino que denunció su verdadera identidad. Esto alborotó a todo el ejército, y los más arriscados caciques, los cordilleros, exigieron la muerte del prisionero, pero providencialmente intervino el jefe, Lientur. Este cacique, que había servido entre los españoles en tiempos de paz y conocido al maestro de campo, que le había hecho grandes cortesías y agasajos, apoyó al amo de Bascuñán, que pretendía conservar la vida de su prisionero para triunfar y gloriarse en su tierra. Bascuñán salvó milagrosamente el pellejo. "Pues desde aquel punto y hora dio principio el señor de mi voluntad a tratarme con amor, con benevolencia y gran respeto; pues habiendo empezado a despojarme del vestido no pasó adelante con su intento, dejándome como estaba; antes me puso un capotillo que él traía y un sombrero en la cabeza a causa de que el tiempo con sus lluvias continuas obligaba a marchar con toda priesa, y a más apresurar el paso hacia sus tierras[...]"⁵

Y aunque salvó en esta circunstancia, los caciques cordilleros insistieron con reiteración en el sacrificio de Bascuñán para iniciar un gran levantamiento, pero la buena suerte preservó su vida. La buena suerte y la amistad y buen trato que tuvo con los caciques de los pagos de Maulicán, que lo escondieron y preservaron de tan funesto destino. Maulicán lo salvó, en esta instancia crítica, argumentando ante la insistencia de los caciques cordilleros que deseaba triunfar en su tierra, llevando un prisionero tan importante. ¿A qué obedecían estos inmejorables sentimientos humanitarios y amistosos que reflejan la conducta del indio ante su joven prisionero? ¿Cómo es

⁵ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, pp. 26-27.

que este indio araucano, hijo del cacique de Rocopura, se decide, a riesgo de la enemistad de los caciques de la frontera, desdeñando las suculentas pagas que le ofrecen, a no entregar su prisionero? Sin entrar a analizar los sentimientos de amistad que muy rápidamente se pudieron establecer entre el prisionero y su amo —Bascuñán lo auxilia durante el cruce de la caudalosa corriente del Biobio— resulta evidente y lo confiesa nuestro autor,⁶ que su importancia social hizo suponer al indio que por él podría obtener un rescate mucho más rico que las pagas propuestas por los caciques. No es posible creer, aunque Bascuñán hará a través de todo su libro una apología sentimental de los araucanos, que su conducta fuera inspirada por otros móviles, particularmente en los primeros días de su cautiverio. Más aún, podemos determinar, sin mayores riesgos, que Maulicán se comporta como un buen indio araucano de la frontera, que acude a las entradas que se hacen a territorio español, que lucha con sus enemigos y que llegado el caso no rechaza el *toqui* que Putapichum poné en sus manos para sacrificar un prisionero, ceremonia que Bascuñán presencia a corta distancia, sin perder detalle, y con el corazón lleno de espanto. Decidida su actitud y confirmado en ella a poco de llegar a sus ranchos por cartas que en ellos se reciben del gobernador español, en las cuales promete por el cautivo la hacienda que quisiere y la libertad de varios caciques, Maulicán no escatima recursos para poner a salvo a Bascuñán de sus entercados enemigos. Es también, en suma, una manera de defender sus propios intereses.

Luego de haber salvado la vida de Bascuñán, Maulicán llega finalmente a las tierras paternas donde él y su prisionero son recibidos con agasajo. El criollo respira con alivio al encontrar en el cacique Llancareu un trato bondadoso y al sentirse más seguro de toda persecución en los ranchos del jefe de Rocopura. Algunas líneas del autor bastarán para darnos idea de la figura y bondad del viejo cacique así como de la introducción amplia y generosa que recibe Bascuñán a la vida de las *rukas* araucanas.

El buen viejo Llancareu estaba ya muy cerca de la edad de los niños, pues se burlaba y entretenía con ellos a ratos,

⁶ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 93.

y a mí me miraba como a tal, porque entonces lo era sin pelo de barba, mostrándome grande amor y voluntad, por lo cual me dijo que había de dormir con sus nietos y con él porque no tuviese frío, que se nacía con extremo: el uno de los muchachos sería de doce a trece años y el menor de diez a once; y después de haber conversado un rato con sus hijos y con los compañeros, me llevó el viejo a la cama, adonde él y los nietos y yo nos acostamos, quedando el viejo en medio de nosotros todos con calzones, que así duermen los más, aunque yo quedé con calzones, colete y jubón, que no hice más que quitarme de encima dos camisetas grandes que traía [...]⁷

Desde entonces la vida de Bascuñán transcurre en los ranchos, convive en estrecha familiaridad con indios y caciques, vida que no podía ser totalmente nueva para Bascuñán, que había sido soldado en la frontera durante cuatro años y que se había criado en la ciudad de Concepción. Su testimonio nos está afirmando de manera indudable que, vencidos los momentos del odio y del fervor de la lucha, los prisioneros españoles eran admitidos íntimamente en la vida de la comunidad indígena. Sólo así podrán comprenderse los muy numerosos casos de renegados españoles que durante el siglo XVII vivieron entre los indios y llegaron a adoptar sus modos de vida de manera voluntaria. Esta circunstancia puede hacerse extensiva a otras regiones americanas, aun en el siglo XVI, constituyendo tanto los renegados como los cautivos elementos de suma importancia en el proceso generalizado de la mestización y penetraciones culturales.

Cuando Bascuñán es hecho prisionero ya sabe hablar araucano y, pese a que en los primeros momentos de su cautiverio intentó disimularse aparentando ser un chapetón, es evidente que comprendía y hablaba "...moderadamente lo común y ordinario de su lenguaje..." El conocimiento del idioma debe haber facilitado la más rápida ambientación del prisionero al mundo indígena ganándole la simpatía de las gentes que le oían expresarse en su propia lengua. Prontamente se vistió como los indios, trabajó a su lado en las sementeras, comió y ayunó como los indios y aprendió a beber chicha y a brin-

⁷ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 156.

darse con ella ceremoniosamente a toda hora, particularmente con la excelente chicha de frutilla que hacía su delicia.

El temperamento apacible y modesto del prisionero, lo discreto de su conducta y sin duda alguna la fácil adaptación a las costumbres de los indios, que él observa y repite sin discrepar, pronto captaron la simpatía de los indios que lo alojan y se lo disputan. Bascuñán se sienta a redonda del fuego junto a los caciques, inicia la comida con un plato de mote y mientras espera pacientemente los jugosos asados y los asadores de gallinas y otras viandas que describe de mano maestra, sabe dar buena cuenta del cántaro de su chicha predilecta que le colocan a su lado, luego de haber brindado a la salud de todos los principales allí reunidos. Sabe tomar la palabra en los parlamentos —verdaderos concursos de oratoria— y ya en las postrimerías de su cautiverio es lo suficientemente hábil en el manejo de un estilo ampuloso y solemne, y capaz de dar un lento curso a sus pensamientos, luego de haber escuchado y dado los rituales *veilicha*. Bascuñán se adapta a aquella vida con la flexibilidad de un criollo, demostrando con ello que la diferencia entre los indígenas y los criollos y españoles, ya arraigados a la tierra, no es tanta como lo da a entender el encono de la lucha.

El prestigio del prisionero, o mejor dicho, de su apellido, que es bien conocido de los indios, temido y respetado y hasta aborrecido, hace que las parcialidades lo inviten a fiestas y agasajos, medio adecuado para que todos pudieran conocer al *pichi* Álvaro. Y lo que al principio disgustaba a Bascuñán, por los excesos que en tales festejos se cometían, acabó por alegrarle. Los indios que vivían en la frontera y que soportaban todo el peso y la miseria de la guerra, llevaban, por lo general, una vida sobria y llena de vigilia. Por eso el convite a cualquier fiesta (*caguin*) era acogido con entusiasmo y la decidida intención de alternar la vida de casi ayuno con verdaderas orgías. Las fiestas reunían a trescientos o cuatrocientos indígenas y una numerosa chusma que durante varios días comía y bebía y bailaba sin descanso. Bascuñán, sobre tablados, era mostrado a la concurrencia, brindado por los caciques y las mozas que se disputaban infructuosamente sus favores, y obligado —en un principio— a fuerza de amistosas instancias a entrar en la rueda de los bailarines y dar algunas vueltas al son de los:

tamboriles. Luego, andando el tiempo, su repugnancia por los bailes será menor y entrará en ellos, si no con verdadera satisfacción por lo menos con cierta resignación.

Los siete meses de su cautiverio no los pasó íntegramente en la *ruka* de Maulicán o de su padre Llancareu, sino que, para evitar la persecución de los caciques cordilleranos, que en ningún momento renunciaron a su cabeza propiciatoria, su amo lo introdujo en la tierra para alejarlo de aquel peligro. Todos lo tratan como a hijo, le hacen lugar para una cama en los amplios ranchos y le dan un sitio en torno de los fogones. Así reside y visita los ranchos de Ancanamón, el cacique que dio muerte a los sacerdotes de la Compañía de Jesús en Ilicura; de Luancura, indio españolado y ostentoso, amante de la buena mesa; de Huirumanque, Tureupillan y de Quilalebo, el cacique que se jactaba de no haber dirigido la palabra a ningún cautivo español. Pero Quilalebo depone ante él su severa adustez y su empaque se desvanece al enterarse de una precoz participación de Bascuñán en favor de un cacique prisionero de los españoles. La figura de este indio puede resultar hasta discordante con el concepto más difundido y generalizado del indio dentro de una sola característica estereotipada. Amigo de chistes y de bromas, de agudezas, intenta con empeño convertir la rígida moral católica de Bascuñán a la moral araucana y, sin quererlo, acaba por plantear al prisionero las situaciones más violentas y angustiadas que su convivencia con los indios le produjeron.

Hasta en aspectos que hoy nos hacen sonreír fue Bascuñán un agente de la cultura indígena cuando regresó a su medio natural. Observa el cautivo que los araucanos acostumbraban a iniciar el día con un baño en el arroyo o estero vecino, siempre abundantes en la región. Al principio es convidado por los indígenas, pero repugnado por aquella costumbre, se evade con diversos pretextos. Sin embargo, mientras estaba en los pagos del cacique Luancura, el cautivo se inició en la costumbre y acaba declarando y escribiendo, años más tarde:

[...] y aunque a los principios llegué a sentir el imitarlos en aquella acción y costumbre, después me hice tanto al baño de por la mañana, que era el primero que acudía a él sin repugnancia, porque real y verdaderamente conocí y experimenté ser saludable medicina para la salud y para la con-

servación de la vida, pues en todo el discurso de mi vida me he hallado tan fuerte ni tan vigoroso como después que continué aquel ejercicio, y el haber vivido después acá con buena salud (a Dios las gracias principalmente) juzgo advertido [sic] el haber quedado acostumbrado a refrescarme de mañana; que ya no puedo ejecutar el baño (por no tener a mano cuando me levanto un cristalino arroyo a que arrojarne), me hago echar en la cabeza y en el cerebro un cántaro de agua serenada de buen porte, después de haberme lavado los brazos y la cara.⁸

La vida de Bascuñán transcurrió entre los indios sin mayores inconvenientes, con sólo algunas penas y zozobras que en definitiva no le plantearon los mismos indios sino la rigidez de sus propios principios, el afán de regresar a los suyos y la aprensión que le causaba el saber que su cabeza era tan codiciada. Es evidente que la vida araucana debió de atraer al cautivo más de lo que él mismo se atrevió a confesar en su *Cautiverio feliz*. Bueno es recordar que hay en nuestro autor una condición social y militar de gran consideración en el Reino, tanto en el momento de su cautiverio como cuando lo recuerda años más tarde. Tal vez por esto la obra tiene una intención profundamente moralizante, que obedece no sólo a conceptos personales, sin duda sinceros, sino también a la circunstancia de haber sido escrita en la vejez, etapa de la vida que por lo general, y más aún en el siglo XVII, no aconseja de otro modo.

Bascuñán es hombre joven, de temperamento afable y con un apellido y prosapia prestigiosos. Todas estas circunstancias y una posible apostura no dejaron de atraer hacia su persona la pasión amorosa de las jóvenes araucanas, mujeres que procuraron por todos sus medios atrapar definitivamente al prisionero y hundirlo en la tierra y acabar la lucha en los hijos mestizos. Así es como las aventuras se le plantean al cautivo casi sin tregua. Primero es la china de Maulicán que lo persigue silenciosamente. Lance bien liviano, por cierto, del cual se pone a salvo sin necesidad de extremar sus recursos evasivos. Luego son las mozas sueltas, las *ilchas* y las *malgues*, que a nadie deben razón de sus actos, las que lo acosan en fiestas y borracheras, brindándole chicha y un sentimiento que

⁸ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 156.

a Bascuñán parece licencioso e inmoral por lo generoso y amplio de las soluciones que las chinas buscan con ahínco. Los caciques Tureupillan, Ancanamón y Quilalebo, un poco entorpecidos por el alcohol y el ambiente de las fiestas, sonrían ante el acoso y festejan y alientan al prisionero, que pasa momentos difíciles luchando con las enamoradas y sus propias tentaciones.

La primera de las aventuras —desventuras— le ocurre a Bascuñán con una indiezuela, hija de Maulicán, durante los días en que tiene que buscar refugio en una choza construida entre las ramas de los árboles para escapar a la búsqueda de los indios cordilleranos. El prisionero, que advierte los sentimientos de la moza, la reprende y la enoja de intento. En esta oportunidad, por actuar la india a hurtadillas y ser hija de su amo, el temor domina a Bascuñán, que además acude en sus argumentos posteriores —cuando escribe, años después— a la salud del alma y otros principios cristianos de los cuales, según referencias recogidas de los mismos indios, parece que no participaron muchos conquistadores desprejuiciados y galantes a su manera.

Algún tiempo más tarde, libre ya Bascuñán de su cautiverio, en una maloca que los españoles realizaron en las tierras de Rocopura, esta misma india fue tomada prisionera y solicitó, con grandes instancias al Gobernador, ser llevada a presencia de Bascuñán. Llamado éste, la india recordó al español, con desenvoltura que admiró al concurso que rodeaba al Gobernador, los cuidados y finezas que con él había tenido durante su cautiverio y le pidió que la rescatara de quien en ese momento la tenía cautiva, ya que no quería estar con otra persona que no fuera él. Bascuñán la compró con la intención de volverla a su padre en retribución del buen trato que había recibido durante su prisión, razón por la cual no se preocupó en doctrinarla, como era de rigor. Pero la voluntad de la india no era precisamente la de volver a sus tierras y logró de su amo que fuera bautizada y hasta reconocida su voluntad de permanecer entre los españoles. “Y estando con muy entera salud, gorda y colorada, amaneció el segundo día [de su bautismo] con una calentura recia y con unos cursos de sangre que en dos días la pusieron mortal.” Todas estas circunstancias, y en particular las atenciones que la india tuvo

en sus tierras para con Bascuñán, que ella hizo públicas ante el Gobernador y sus jefes, inspiraron a un desconocido autor una pieza teatral estrenada en Lima entre los años de 1633 y 1635. ⁹ Bascuñán escribe de esta pieza que “[...] representó estos amores muy a lo poético, estrechando los afectos a lo que las obras no se desmandaron”. ¹⁰ Este es todo el desmentido que formula Bascuñán a la pieza dramática, que parece haber sido de éxito. Y aunque parezca imposible que esta frustrada incidencia amorosa esté impulsando a Bascuñán a escribir una obra tan minuciosa como el *Cautiverio feliz*, con referencia a muchos otros asuntos, es evidente que la comedia estrenada en uno de los corrales limeños no dejó de preocuparlo, proponiéndose desmentir el fácil curso que ella daba a su vida en cautiverio. De otro modo no podremos explicarnos el relato de las aventuras amorosas que nos describe, sin necesidad de los detalles que él mismo proporciona y el evidente riesgo en que esos mismos hechos pusieron a su religión y a su veracidad.

Omitiendo otros riesgos y tentaciones similares, vamos a la más difícil y costosa prueba de la castidad de Bascuñán, donde se libró no sin algún daño para su espíritu. Esta tentación la venció el católico prisionero en el rancho de Quilalebo, en las proximidades de una hermosa india mestiza que el cacique, su padre, le ofreció como mujer, y que, por momentos, con la pesadez del alcohol exigió que tomara y atendiera como a tal. Aquí Bascuñán hubo de acudir a todas las evasivas que su imaginación pudo proporcionarle, ya que la persecución fue fatigosa y muy apremiada la virtud del discípulo de la Compañía. Pero es evidente que su negación no se logró sin heridas ni algo de infelicidad que los años deben de haber aumentado con la nostalgia de un bien desdeñado. Baste recordar la escena del baño, donde en medio de un grupo de muchachonas Bascuñán descubre a la mestiza que “...entre las demás muchachas se señalaba y sobresalía por blanca, por discreta y por hermosa.” El cautivo, confuso ante el requerimiento de las mozas que lo convidan a bañarse con ellas, fija

⁹ GUILLERMO LOHMAN VILLENA, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, 1945, pp. 214-215.

¹⁰ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 150.

aquella imagen de desnudos, de agua, de luz y de risas que no ha de olvidar jamás.

Confieso a Dios mi culpa, y al lector aseguro como humano, que no me vi jamás con mayor aprieto tentado y perseguido del común adversario; porque aunque quise de aquel venéreo objeto apartar la vista no pude... Contemplemos un rato la tentación tan fuerte que en semejante lance el espíritu maligno me puso por delante: a una mujer desnuda, blanca y limpia, con unos ojos negros espaciosos, las pestañas largas, cejas en arco, que del Cupido dios tiraban flechas, el cabello tan largo y tan tupido, que le pudo servir de cobertera, tendido por delante hasta las piernas y otras particulares circunstancias [...]¹¹

Pero Bascuñán vence y se niega dolorosamente a esta Susana en el baño, que no se recata.

Bascuñán, prisionero, ha quedado definitivamente cautivado por la tierra, por esa tierra de la frontera en que las cosas se confunden peligrosamente para escándalo de los habitantes de las grandes ciudades y capitales. No solo es conquistado por la belleza de estas indias y mestizas, sino por los jugosos asados, por los cántaros de chicha de frutilla, por las bromas de Quilalebo, el abrigo de los fogones en el interior de las *rukas*, en una palabra por la humanidad de aquellos indios que lo agasajan, festejan y protegen. El *Cautiverio feliz*, comienzo de título más que significativo, y cuya más somera caracterización nos llevaría muchas páginas, nos muestra que el joven Bascuñán, aunque durante largos años siguió luchando contra los araucanos y haciendo una brillante carrera militar, quedó prendado de aquella gente a la cual defiende con generosa tenacidad, como si siguiera los caminos marcados por Las Casas, otorgándoles plena racionalidad y señorío, negando su herejía y la tan decantada rebeldía que los llevó a la más cruel esclavitud.

Bascuñán quedó definitivamente cautivo de la tierra y de los indios. Su libro, escrito a lo largo de los años, comenzado tal vez como una crónica autobiográfica, en que se defiende de algunos amores, se convierte en un formidable alegato en favor del indio, lleno de generosidad, en una crítica incisiva

¹¹ Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio...*, p. 296.

y amarga a la administración española, que lo confunde plenamente con la bibliografía que ya por entonces producían los individuos de la Compañía de Jesús en todas sus provincias americanas. Lo que comenzó siendo una nostalgia y una justificación de sus actos, acabó siendo una levantada apología de los indios y una pesada diatriba de la autoridad y procedimientos españoles.

Bascuñán, casado con doña Francisca de Cea en 1638, de la cual tuvo una hija y tres hijos varones, distinguidos en la milicia y en el comercio, falleció pobre y agraviado por la falta de retribución de sus méritos, el 5 de mayo de 1680, cuando se dirigía a su corregimiento de Moquegua.¹²

ALBERTO M. SALAS



¹² José ANADÓN, "Los últimos años de Pineda y Bascuñán", *extrait des Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brazilien, Caravelle*, 20 (1973), 109-110.

QUIÉN EDUCA

I

1. Uno de los contextos específicos del género gauchesco lo constituye una red, la de las legalidades: por una parte la llamada “delincuencia campesina” (el gaucho “vago”: no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes) y, por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levas, rige sobre todo en la campaña. Esta dualidad se liga, a su vez, con la existencia de una ley estatal, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina.

La “delincuencia” del gaucho no es, pues, sino el efecto de discrepancia entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a la necesidad de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército.¹

¹ Cfr. C. O. BUNGE, “El derecho en la literatura gauchesca”, en su *Estudios jurídicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926; A. CALI, *Martín Fierro ante el derecho penal*, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1979^{2a}; G. GORI, *Vagos y malentretados*, Santa Fe, Colmegna, 1965^{2a}; R. RODRÍGUEZ MOLAS, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú, 1968; J. LYNCH, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

Dice Lynch: “La clase dirigente en las zonas rurales había impuesto tradicionalmente un sistema de coerción sobre la gente a quienes ellos veían como mosos vagos y mal entretenidos, vagabundos sin empleador ni ocupación, perezosos que se sentaban en grupos tocando la guitarra y cantando, tomando mate y jugando, pero, según parecía, nunca trabajando. Esta clase fue considerada como una fuerza laboral en potencia y, por lo tanto, sujeta a toda clase de obligaciones y controles

2. La Revolución y la guerra abren la práctica de desmarginalización del gaucho; puede establecerse, nítida, esta cadena de usos:

- a) utilización del “delincuente” gaucho por el ejército patriota;
- b) utilización de su registro oral (y su cultura) por la cultura letrada: género gauchesco;
- c) utilización del género para integrarlo a la ley “civilizada” (liberal y estatal).

La utilización del gaucho por el ejército, con coacción (ley de levas) produce un nuevo signo social: el gaucho patriota que lucha en los ejércitos de la Revolución y da su voz al género en Hidalgo. Es el gran gesto de sublimación del delincuente (y las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan) y a la vez el primer gesto de división: el gaucho que deserta y recae en la ilegalidad está excluido en Hidalgo pero aparece con matices diversos en Pérez, Ascasubi y Hernández.² Los dos sentidos de “gaucho” (el legal y el ilegal: el “bueno” y el “malo”) se superponen y se escinden y forman uno de los ejes que articulan el conjunto del género.

3. La Revolución introduce un nuevo dato, fundamental: el principio de libertad e igualdad ante la ley, que da sentido a la lucha; el escritor del género (el primero, Hidalgo) pro-

por los propietarios de la tierra —expediciones punitivas, prisión, conscripción para la frontera con los indios, castigos corporales y otras penalidades.” (p. 104).

² En Luis Pérez (*Biografía de Rosas*) y en Ascasubi (a lo largo de casi todo *Paulino Lucero*) se trata de estimular, narrando, la desertión del ejército enemigo para pasarse al propio; en Hernández (en la *Ida*) el gesto de la desertión de Fierro del ejército y de Cruz de la partida aparece como rechazo y negación del militarismo, de la injusticia y hasta de la “civilización” en el caso de Cruz (que sigue su código, para el cual es delito matar a un valiente). Como se ve, el desertor es usado por el género con fines diversos. Si a esto se añade el uso que la misma justicia había hecho de Cruz (después de que había cometido un crimen) y el uso que el juez hace de Vizcacha (reconocido ladrón) en *La vuelta*, podría concluirse provisoriamente que el “delincuente” gaucho constituye uno de los ejes de la literatura del siglo XIX anterior al 80 (visible además en *Facundo*, *El matadero*, *La excursión a los indios ranqueles*). Su “uso” señala un problema militar, económico, político, jurídico y literario. Y, como veremos, pedagógico.

clama esos principios y su palabra patriótica se liga con la voz (la entonación, el registro) del gaucho patriota. Son los dos nuevos protagonistas, el ideólogo de la Revolución y el soldado de la guerra, los que unen sus palabras en el género. (La alianza de palabras y culturas —del que “habla” y el que escribe— aparece como la primera lógica de funcionamiento de la poesía gauchesca.)

Pero el principio de igualdad ante la ley y la integración del gaucho como ciudadano entran en contradicción con los códigos y órdenes jurídicos diferenciales (y hasta con la existencia misma del ejército). Por y en esta contradicción se introduce en el género una figura, la *del que sabe* y educa, con funciones específicas. (Y a partir de esa aparición el género despliega su otra gran lógica: la del debate. Los textos gauchescos discuten entre sí sobre el representante del saber.)

La red de legalidades, la cadena de usos y la alianza de palabras convergen en la escena didáctica del género, a su vez parte de una secuencia: objeto de estas notas.

II

1. En el primer diálogo de Hidalgo, “Diálogo patriótico interesante” (1821) aparece por primera vez el ideólogo y la representación del letrado y sus funciones con el nombre de Jacinto Chano, capataz, viejo, “escrebido” (v. 107) y sabio (“Todos saben/ que Chano, el viejo cantor,/ aonde quiera que vaya/ es un hombre de razón/ y que una sentencia suya/ es como de Salomón” (vv. 61-68). Esto le dice Contreras, el gaucho analfabeto y cantor, y además: “A usted le rindo las armas/ porque sabe más que yo” (vv. 111-112). Chano habla hacia abajo y hacia arriba: ordena (el azulejo a Salvador, hijo o peón), instruye y clarifica a Contreras, y pide humildemente a las autoridades reforma y acción, ³ él encarna el pensamiento

³ El diálogo gauchesco aparecerá en adelante como la máquina que comunica y liga los diversos sectores sociales con la inclusión de por lo menos tres direcciones discursivas articuladas por “el que sabe” (el ejemplo más característico es *Los tres gauchos orientales* de Lussich). El hecho de que Pérez y Hernández, los escritores más ligados con el material popular, no escriban diálogos podría explicarse por esa cualidad “hacia arriba” o, mejor dicho, centrista, de la estructura del diálogo, tal como la fija Hidalgo.

abstracto y lo escrito, y Contreras la experiencia directa y la oralidad. El diálogo describe una situación negativa: la división entre las provincias, entre el campo y la ciudad, la diferencia de trato que se da al gaucho y al pueblero, al rico y al pobre: *la diferencia ante la ley*. Dice Contreras: "Pues yo siempre oí decir/ que ante la ley era yo/ igual a todos los hombres" (vv. 311-313). Y a continuación el ejemplo: "roba un gaucho unas espuelas... y de malo y saltiador/ me lo tratan, y a un presidio/ lo mandan con calzador./ Aquí la ley cumplió, es cierto,/ y de esto me alegro yo:/ quien tal hizo, que tal pague." (vv. 319-331). Pero dice Chano que al "señorón" no le pasaría nada. A la queja por la desigualdad ante la ley sigue entonces, y como ilustración, la idea básica de que robar es un delito que debe penarse: el capataz Chano dice al peón Contreras que el robo establece la diferencia entre el gaucho bueno y el malo. *La secuencia*, una escena didáctico-iluminista, puede construirse de este modo:

a) Legitimación de la palabra del que sabe: escribe, es justo, es viejo, es capataz; esta función de mediador y superior en las relaciones de trabajo en el campo remite a una coyuntura de paz: la guerra ha concluido; ahora se necesita al gaucho para cumplir con otro tipo de obligaciones.

b) Queja —lamento— por la injusticia y la desigualdad en la aplicación de la ley (tema popular y folclórico: *oral*).⁴

c) Inculcación de la ley *escrita*: no robar. Debe observarse que en el código consuetudinario del gaucho no existe propiedad privada.

d) Queda establecida la diferencia entre el gaucho bueno, que puede incorporarse al pacto del género, y el malo.⁵

Se ligan así el discurso hacia el poder (no más división

⁴ La queja por la diferencia de la justicia para el rico y el pobre está atestiguada, entre otros, en el folclore del sur de Italia: "Cu ddinari ed amicizia - Si teni 'nculu 'a giustizia". Cfr. L. M. Lombardi Satriani, "Il concetto di giustizia nel folklore calabrese", en L. M. LOMBARDI SATTRIANI y M. MELIGRANA, *Diritto egemone e Diritto popolare. La Calabria neglo studi di demologia giuridica*, Vibo Valentia, Edizioni Qualecultura, 1975.

⁵ El género tiene, en una de sus zonas, la función de reformular las relaciones jurídicas, de *unificar jurídica y políticamente* la nación: esa función estatal la cumple la literatura argentina desde la Independencia hasta la constitución definitiva del Estado en 1880; al género

y desigualdad), el discurso del gaucho y su protesta (no más diferencias ante la ley) y el discurso hacia el gaucho (no más robo, en este caso). Esa combinación entre diversas posturas enunciativas no sólo es la marca de la alianza de voces-culturas en que consiste el género; liga a la vez una oralidad "sin ley" (sin tierra, sin escritura) y el lugar "legal" (legitimado) de la palabra del que sabe, y constituye uno de los núcleos fundantes del género y de la literatura para el pueblo: la recitación de la ley o la representación de su triunfo inexorable en el registro o con la entonación de aquellos a quienes hay que inculcarla.

2. *Un año antes* otra voz enfrenta la posición de Hidalgo y traza un esquema que se desprende de textos y autores y constituye otro de los múltiples núcleos de posibilidades y variantes del género: una alianza con otro tipo de letrado y de ley (una alianza política de signo opuesto). Es la del gaucho con el sacerdote, en función de una prédica antiiluminista: así aparece en el "Romance" de Fray Francisco de Paula Castañeda, de 1820.⁶ El texto polemiza contra el letrado revolucionario y racionalista —y su posible alianza con las masas rurales—, y surge en el género la figura del sacerdote, que parece representar al letrado de y en la cultura campesina con más "naturalidad" que el de Hidalgo en tanto intelectual tradicional con diversas funciones, entre ellas la de mediar entre la sociedad campesina y el poder de la administración local.⁷ En Hidalgo se trata de otro mediador —el capataz— y de la nación. Las escuelas antes de la Revolución estaban en manos de sacerdotes; ahora se entiende lo que la Revolución produce con violencia: saca al gaucho de su reducto local y lo lleva al campo de batalla para introducirlo en el espacio

gauchesco le cabe sobre todo la integración de las masas rurales. La autonomía de la literatura (su separación de la esfera política y estatal) es pues un efecto del establecimiento de lo político y del Estado como esferas separadas.

⁶ En *El despertador Teofilantrópico Místico-político*, nº 6, Buenos Aires, 28 de mayo de 1820. El texto se encuentra en JORGE B. RIVERA, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

⁷ Cfr. A. GRAMSCI, "Para una historia de los intelectuales" en *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

más vasto de la patria. Y ahora se entiende también la doble violencia de la Revolución: contra España y contra los reductos campesinos (T. Halperín Donghi ha reconstruido este proceso en toda su complejidad en *Revolución y guerra*).

El gaucho de Castañeda canta contra la ciudad, los estudiantes e impíos: el "Romance" reitera de entrada *las dos marcas* del género necesarias para constituir su registro como literario: dice que "un gaucho es el que canta" y que es "patriota". Pero "si por alguna razón/ la patria no me acomoda/ es por esa indevoción/ que ya se va haciendo moda". Por la patria pero contra la ciudad, sitio de la ideología iluminista y rousseauniana: "Yo ya sé que en la ciudad/ con la capa de estudiantes/ se burlan de la piedad/ algunos mozos tunantes". Aquí no hay referencias a la ley injusta o a la justicia diferencial; el debate se refiere a quién educa y a quién puede relacionarse con los gauchos. Y ese debate, instalado ya en los textos mismos, se liga con la disputa sobre las relaciones entre ciudad y campo, otra de las líneas del género (que se lee en otro diálogo de Hidalgo que la abre: la visita del gaucho a la ciudad con motivo de los festejos políticos del 25 de mayo). El objeto de la educación que postula Castañeda es transformar al gaucho en "cristiano viejo" ("Eso de filosofías/ no es cosa que entra en mi casa/ porque de cristiano viejo/ la enjundia tengo en el alma") y someterlo a la tutela ideológica del sacerdote ("hablar de los pobres padres/ es otra barbaridad/ cuando ellos sobre nosotros/ tienen tanto autoridad:/ ellos deben reprehendernos,/ y también arrocinar,/ y a nosotros nos conviene/ que nos hagan humillar").

El texto de Castañeda es absolutamente puro desde el punto de vista del género: no narra acontecimientos y sólo hace "cantar" al gaucho en una posición que lo retrotrae a su esfera campesina y privada, lejos de lo político y lo militar: "Respeto a mi padre cura[...] cumplo con mis devociones":⁸

⁸ Castañeda atacó directamente a Hidalgo en *La Matrona Comentadora*, febrero de 1821, con argumentos racistas: "oscuro montevideano", "mulatillo Hidalgo", y éste le respondió en "El autor del diálogo entre Jacinto Chano y Ramón Contreras contesta a los cargos que se le hacen por *La Comentadora*". Cfr. A. RAMA, "Bartolomé Hidalgo, surgimiento del poeta de la Revolución", en su *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, pp. 57-58. Cfr. también F. CHÁVEZ, "El nacimiento de la poesía nacional", en su *Historicismo e illu-*

entre esas devociones y deberes entran las obligaciones de semana santa, el enterrar a su mujer si muere, el cuidar de la manada. La figura final es la de los curas como pastores y los gauchos como ovejas que se dejan trasquilar: ya no se trata de la escena didáctico-iluminista, con su jerarquía específica, sino de un paternalismo de otro orden, con otro letrado y otra legalidad; la forma romance se opone a la del diálogo (y la figura del que sabe no habla en el texto, es citado y evocado) y concuerda con su tono tradicional

Otro sacerdote escribió el primer texto en lengua gauchesca: Juan Baltazar Maciel, doctor en teología en Córdoba y Comisario del Santo Oficio entre 1771 y 1787, erudito y preocupado por la educación. Su texto es de 1777: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", y se abre así: "Aquí me pongo a cantar/ abajo de aquestas talas". Pero sólo a partir de Castañeda queda incorporada en el género la alternativa respecto de la figura del que sabe y el debate de los nuevos letrados revolucionarios y los tradicionales respecto de la educación de las masas; esta disputa, con signos diversos (que dependen a veces de la hegemonía más o menos coyuntural de un tipo de intelectual o de discurso) es una de las marcas políticas de la cultura argentina.

III

Este y otros debates recorren el género gauchesco. Hi-

minismo en la cultura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Otro texto confirma el carácter polémico del género y acentúa aún más la oposición ciudad-campo y la función del ideólogo. Se trata de la "Salutación gauchi-zumbona" (1821) de Pedro Feliciano Sáenz de Cavia (en el periódico *Las cuatro cosas o el Antifanático*, nº 1, Buenos Aires, marzo de 1821; el texto en J. B. Rivera, *op. cit.*). Texto en prosa pero en lengua gauchesca, está dirigido contra Castañeda. El que habla va camino de la ciudad, a lo de su patrón, doctor "en ambos derechos" (otro lugar del que sabe y su relación con la ley: el doctor), que le aconsejó venda la estancia y se meta a periodista, con dos padrinos que él le dará, un político y un poeta, para "ultimar" a Castañeda. Esto es lo fundamental del texto de Cavia para nosotros: vender la estancia (alejarse del campo) y ligarse con un doctor, un político y un poeta, que constituirían en la ciudad el grupo enemigo de Castañeda.

dalgo lo funda en la medida en que sus contemporáneos o los que lo siguen reiteran y a la vez niegan sus términos y toman posición ante ellos. El género no es, para nosotros, una colección de temas y formas reiteradas (constantes o convenciones por las que se lo define): alusión a acontecimientos contemporáneos, tipo de verso, registro, canto o diálogo, ciertos nombres y giros. Ese formalismo escolar no define la gauchesca. El género es un campo de debates históricos y políticos y a la vez retóricos y literarios: con esto queremos decir que la literatura no ilustra ni reproduce lo real. En la gauchesca se discute el lugar y la función que debe ocupar el gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones y alianzas que pueden establecerse entre él y los otros sectores políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política. Un género debate un núcleo problemático que una sociedad desea o necesita pensar (el ejemplo clásico es el conflicto en la tragedia griega entre los antiguos poderes heroico-religiosos, que siguen inquietando las conciencias, y la nueva legalidad de la *polis*, tal como lo describe J.-P. Vernant). Pero lo hace de un modo específico, que no se encuentra en otros campos de la cultura: con un registro propio, en una situación discursiva determinada, con un tratamiento particular de ciertas materias significantes como el sujeto, las modalidades de identificación del acontecimiento, la puesta en espacio-tiempo. A partir de las leyes de vagos y a partir de la Revolución y la guerra, la gauchesca piensa qué hacer con las masas campesinas, quién debe dirigir las, educarlas: civilizarlas. Pero ese debate político aparece como literatura con dos rasgos propios: por una parte la inclusión de la palabra del gaucho: él "habla" en los textos y ocupa la función que cada vez se le asigna, y por la otra las relaciones y alianzas postuladas entre el sector campesino y el letrado aparecen ya realizadas, allí, en los textos. Es decir: los términos del debate y su resolución utópica en la forma son uno y el mismo, en tanto el deber ser es el es en las conjunciones, entrelazamientos, distancias y exclusiones culturales y verbales. La "palabra" del gaucho y la alianza realizada transforman de tal modo el debate que no puede afirmarse que exista de ese modo fuera del género.

Si el conjunto del debate constituye el género no puede

instalarse en la obra de un escritor o en un texto; la remisión de cada uno a los otros es condición de su lectura. Un texto del género se lee, así, como voz en el interior de una constelación a la que alude y que dibuja a la vez: Hidalgo, y con él la constitución del género, se lee desde sus enemigos y también desde el cierre y la parodia, desde el porvenir. Y a la inversa; no sólo el formalismo escolar, sino también la lectura lineal y el deseo de negar todo enfrentamiento y polémica han oscurecido la lectura del género. Es necesario oír la voz de todos los escritores: porque las alternativas del debate, en este caso quién educa y desde qué legalidad, constituyen la crítica histórica del género que realizaron cada vez los escritores cuando, al escribir poesía gauchesca, la leyeron como un espacio polémico en el interior de una formación de lectura específica⁹ y tomaron posición trazando su historia.

IV

1. *La vuelta de Martín Fierro* aparece como el gran texto didáctico de la literatura argentina: espacio de saberes y maestros diversos ("padres", "tías"), y de instrucciones y consejos (desde cómo tratar a los indios, cómo cruzar el desierto, cómo hacer trampas en el juego, hasta cómo pasar la noche bajo las estrellas). Dios es, también, maestro: "En las sagradas alturas/ está el maestro principal/ que enseña a cada animal/ a procurarse el sustento/ y le brinda el alimento/ a todo ser racional" (vv. 463-468).¹⁰ Pero a la vez es un espacio de conversión y enmienda: todos los que hablan han estado en algún tipo de aparato disciplinario (cárcel, ejército), y todos narran su pasado con una promesa final de correc-

⁹ Cfr. TONY BENETT, "Text, readers, reading formations", en *Literature and History*, vol. IX, 2 (1983).

¹⁰ Cada programa didáctico en el interior del género, y cada figura de educador, se apoya en una filosofía concreta: la presencia de Rousseau es evidente en Hidalgo, con "El mérito es quien decide" (en el primer diálogo, v. 127) y la abundancia de paráfrasis del *Contrato Social*: aquí, en Hernández, la filosofía masónica, no sólo por la alusión al "maestro principal", sino también en múltiples referencias, en los 33 cantos, el "botón de pluma", el camino de perfección del Hijo mayor, la apelación a valores universales. Cfr. para este punto B. CANAL-FEIJÓO, *De las "aguas profundas" en el Martín Fierro*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973.

ción. (Y esas escenas y espacios están armados siempre sobre oposiciones binarias básicas: consejos e instrucciones "buenos" y "malos", padres y tías buenos y malos. El texto busca autonomización, equilibrio y cierre.)

La culminación del saber se encuentra en la payada: el duelo a cuchillo se ha transformado en duelo verbal y constituye una verdadera prueba, condición de la escena final de los consejos a los hijos. El que gana queda legitimado en su saber y puede enseñar; Fierro vence al Moreno porque él no conoce las tareas del campo: no tiene un saber específico para los gauchos. Fierro, en cambio, es el héroe popular de la *Ida* y un personaje entrañable; viejo, sabe por experiencia, porque ha sufrido y, sobre todo, es padre de quienes educa. (La pluralización hacia la clase en la *Ida*, el hecho de que para constituir un principio de asociación Fierro se una a Cruz, su igual, es reemplazada aquí por la pluralidad familiar: las dos generaciones marcan la relación natural de transferencia de la experiencia.)

El Moreno pierde la payada porque su maestro fue un fraile: "Cuanto sé lo he aprendido/ porque me lo enseñó un fraire" (v. 4005). Aquí, en pleno debate de la payada, se conecta *La vuelta* con el debate del género. Los otros curas del texto se ligan, además, con datos negativos: el que "cura" al Hijo segundo del amor por la viuda con su sermón dice al juez que lo eche del partido (v. 2890); la Bruja que roba en la frontera con Picardía estaba siempre leyendo y "aprendiendo/ pa recibirse de fraire" (v. 3755).

Pero el debate no se refiere solamente a la alternativa Fierro-Moreno (y sacerdote), sino que se despliega indefinidamente, y hasta en la voz del narrador final dirigida hacia arriba: "debe el gaucho tener casa,/ escuela, iglesia y derechos." (vv. 4827-4828). La antítesis cabal de Fierro es Vizcacha, que da "la educación" (v. 2258) al Hijo segundo: es el gaucho viejo que sigue, degradado, el código tradicional. Su utilitarismo antisocial, la ausencia de moral en sus consejos (el empirismo ignora la moral),¹¹ su adaptación a las leyes del poder, sus tretas de débil (la posición dominante del domi-

¹¹ Cfr. las observaciones de A. JOLLES, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 126, a propósito de la amoralidad de los proverbios populares en tanto enunciados puramente empíricos.

nado) y sobre todo su cinismo, están marcados en el texto por una negatividad total (además: en sus consejos y en las instrucciones del adivino que pretende curar los amores del Hijo segundo aparece el voseo).

Y las antítesis de Vizcacha y de Fierro y el Moreno (y el sacerdote) están separadas por el episodio del "güey corneta": el que interrumpe precisamente el relato del Hijo segundo sobre la enfermedad de Vizcacha y corrige sus palabras: "Tabernáculo... qué bruto;/ un tubérculo, dirás" (vv. 2455-2456), y "a las mujeres que curan/ se les llama curanderas" (vv. 2466-2467): es el "liberato", doctor-literato-liberal rechazado como maestro por el cantor: "le pediré a ese dotor/ que en mi inorancia me deje" (vv. 2477-2478), pues evidentemente no se trata de ese tipo de educación. En *La vuelta* aparece, pues, una serie, la más precisa y diversificada del género,¹² que cierra definitivamente la polémica alrededor del que educa: dos letrados (el sacerdote y el liberato) y dos educadores populares (Vizcacha y Fierro). Obsérvese su disposición: Con-

¹² Esta diversificación de maestros negativos y positivos, y los enunciados del narrador final pidiendo "escuela e iglesia", anuncian, en su "modernidad" y en la impersonalidad de las instituciones, la instauración definitiva del Estado y su organización, y se oponen radicalmente a la concentración de funciones, tal como aparece en la *Biografía de Rosas* de Luis Pérez. Allí Rosas no sólo es educador; sino modelo de habilidades en el campo, honrado, cristiano, que da consejos para poblar una estancia y también para enmendar los vicios y aliviar al desgraciado (asesino): "El es noble y generoso,/ Y de corazón honrado,/ Pero en viendo una traición,/ Pobre el que la haya jugado./ Él aborrece al ladrón,/ Al pícaro no le da lado;/ Pero siempre favorece/ Al paisano desgraciado./ Sabe muy bien distinguir/ Cuando el hombre hace un delito;/ Y si el hecho es impensado,/ Él lo ampara en un conflicto." Y más adelante: "Y así es que ha sido su juerte/ El sacar de un hombre malo/ Un buen padre de familia/ Y un honrado ciudadano". Como se ve, Rosas encarna sobresalientemente la función del que educa en el género, en tanto no sólo inculca sino también establece la ley y diferencia gaucho "bueno" de "malo". Pero además el texto introduce el debate: "De los sabios de la Tierra/ Güena opinión no tenía;/ Estos nos han de enredar/ Con sus malditas teorías:/ Y si nó, tengan espera/ Y lo verán algún día./ Estos no son hombres güenos,/ Tienen mucha presunción./ ¡Ojalá! yo me equivoque,/ Y que no tenga razón" (los subrayados son del original). En R. Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la Biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Clío, 1957 (los versos no tienen numeración, nuestras citas se encuentran en pp. 23 y 24).

sejos de Vizcacha - güey corneta - Moreno (cura) - Consejos de Fierro.

2. La payada no solamente define el duelo que autoriza a Fierro como maestro sino que contiene, en boca del Moreno, la crítica a la desigualdad en la aplicación de la ley: "La ley se hace para todos,/ mas solo al pobre le rige" (vv. 4233-4334), y: "La ley es como el cuchillo:/ no ofiende a quien lo maneja" (vv. 4245-4246), y, finalmente: "Hay muchos que son doctores,/ y de su ciencia no dudo;/ mas yo soy un negro rudo,/ y, aunque de esto poco entiendo/, estoy diariamente viendo/ que aplican la del embudo" (vv. 4253-4258).

Tanto en Hidalgo como en Hernández, en los dos extremos, a la queja por la desigualdad sigue la escena educativa en la voz del que educa. Los consejos de Fierro inculcan la ley: no robar, no matar, no emborracharse, trabajar, ser prudente y moderado. Fierro diferencia nítidamente el delito y establece la división definitiva entre gaucho legal e ilegal ("bueno" y "malo"). *La secuencia como forma es, pues, la que habla*: las relaciones de continuidad y sucesión son fundantes en la literatura popular. Toda la significación se juega en los enunciados contiguos para públicos diferentes y en los enunciados contiguos que forman secuencias; la significación no se acumula en efectos de ambigüedad sino en series que miman silogismos, entimemas, condiciones, causas-efectos. En la construcción y destrucción de los nexos entre enunciados (escenas, situaciones, palabras, acciones) se juega precisamente el tipo de lectura; Hernández es el único que leyó en su totalidad y en su sentido la secuencia de Hidalgo.¹³

¹³ Ascasubi no leyó la secuencia de Hidalgo como tal: en *Paulino Lucero* aparece, por un lado, la queja por la diferencia ante la ley y las injusticias para con el gaucho (en "Diálogo entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, describiendo el primero las fiestas cívicas en Montevideo por la Jura de la Constitución en 1833", Buenos Aires, ed. Estrada, 1945, p. 22) y, por otro, la figura del sacerdote, siempre citado por un gaucho, en "Los misterios del Paraná o la descripción del combate naval de la Vuelta de Obligado" (1845), pero el mensaje del sacerdote no es didáctico-legal en el sentido en que lo definimos, sino político y partidario: exhorta a abandonar la causa de Rosas y parafrasea al *Comercio del Plata*. Por otra parte, es lógico que en Ascasubi no haya escenas didácticas: como se ve claramente en *Santos Vega*, que se dice escrito por un fraile cordobés, los gauchos *nacen* buenos o malos y por lo tanto son ineducables. En ese texto moralizante (y aquí reside la dife-

La solución que el género propone para terminar con la "delincuencia" campesina y a la vez (y por lo tanto) con la desigualdad en la aplicación de la ley es la inculcación de la ley escrita, "civilizada" en los gauchos, es decir: el abandono de su código tradicional (que no prohíbe robar ni matar en duelo si es ofendido; en *La vuelta* los verdaderos criminales son, precisamente, criminales para los dos códigos: los indios y Vizcacha matan mujeres o niños). En este sentido *La vuelta* sería el texto complementario de la *Ida*, con la cual formaría, otra vez, secuencia: a la denuncia de la injusticia en la aplicación de la ley de levas-vagos al gaucho (que produce desertión y abandono de la "civilización": la ley transforma en malos a los buenos) sigue *La vuelta*, el texto didáctico de enunciación de la ley para terminar con la desigualdad (si se abandona el código popular). Sólo desde esta lectura se trataría de textos complementarios, enunciados en coyunturas políticas diferentes. La alianza tendería pues a una doble integración: las masas rurales pacificadas bajo la ley liberal y el poder y el Estado protector de esas masas.

Pero la eficacia de la práctica educativa sólo puede alcanzarse si el que educa y su discurso realizan una vez más la alianza cultural-verbal, primera lógica del género. La voz del que educa no puede ser externa ni representar a lo otro (al doctor, al sacerdote aliado con el poder), sino que debe surgir del interior mismo del campo popular y, sobre todo, de un modo que es la forma en que el saber tradicional y la experiencia de la resistencia al poder se enuncian y transmiten: los consejos y proverbios del anciano. Es decir: sólo en la forma popular-oral, que es la forma de la sabiduría social y de la regulación de las relaciones con los otros hombres.¹⁴ Los consejos, dichos y proverbios de Fierro son, pues, a la vez, tradicionales y nuevos, y realizan, como tales, la transmisión de la

rencia entre éste y los textos didáctico-jurídicos) uno de los mellizos es el asesino y ladrón y el otro el honrado y trabajador. Aparece también un sacerdote, que es el hermano adoptivo de los mellizos, y los otros representantes del poder, pero no la protesta por la injusticia y la diferencia ante la ley.

¹⁴ Cfr. P. SEITEL, "Proverbs: A Social Use of Metaphor", en *Genre*, vol. II, 2 (1969). Los proverbios serían intentos de resolver conflictos personales que surgen de contradicciones sociales.

cultura y la ley letradas en el corazón del código popular. Instauran, en el cierre del género, lo que lo define: la conjunción cultural y verbal y con ella la producción de nuevas formas culturales.

3. La folclorización del texto, su incorporación a la cultura y a la lengua nacional, realizó una notable corrección histórica. Si el viejo Vizcachá representaba al mal maestro y por lo tanto sus consejos debían rechazarse como un producto "antiguo" ("mi tutor era un antiguo/ de los que ya quedan pocos", vv. 2167-2168), el del código oral donde el robo es dominante y, en el otro extremo, los de Fierro aparecían como los representantes de un saber positivo y "nuevo", las lecturas y apropiaciones volvieron a mezclar, en muchos casos, lo escindido, y construyeron *otra alianza por encima de la alianza*, una selección propia, donde "hacete amigo del juez" (Vizcacha), se ligó con "los hermanos sean unidos" (Fierro), y "el que nace barrigón/ es al ñudo que lo fajen" (Vizcacha), con "debe trabajar el hombre/ para ganarse su pan" (Fierro). Aquí es donde se borra la voz del escritor y se oyen otras, las de los que leyeron y oyeron: la de la historia y la cultura que, en su cadena de usos y siguiendo el procedimiento de la alianza que establecieron los escritores del género, se apropió de lo que necesitaba, y en su forma misma.

JOSEFINA LUDMER

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES: ESPACIO TEXTUAL Y FICCIÓN TOPOGRÁFICA

Vacilante en su fidelidad al esquema epistolar que la encuadra —asentado en la convención de no otorgar lugar a la emergencia de elementos ficcionales—, saturada de señales, marcas de enunciación, *shifters* de audición y de organización narrativa e instrucciones al lector, que prescriben tanto cierta modalidad de relación con el texto como sus más convenientes cursos o itinerarios de lectura, y en una engañosa exhibición de los presupuestos que regulan y producen sus elipsis, *Una excursión a los indios ranqueles*¹ insiste en declarar su valor documental e informativo —el mismo en el que se asentó, en numerosos casos, su adscripción al rubro de las *Crónicas de Frontera*—,² en enunciar su condición de verdad, en legitimar una zona de saber que ordena y jerarquiza los demás componentes del relato.³ Inscripta como objetivo parcial del viaje en el primer capítulo (“[...]el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua[...]”), e instrumentada luego recurrentemente como prueba y garantía de la aptitud y capacidad potenciales del narrador para resolver el problema del indio, esta zona de saber exclusivo y autocrático es también la que introduce y

¹ Citamos *Una excursión a los indios ranqueles* según primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, abreviando a partir de aquí con la sigla *UEIR*. Los subrayados, excepto aclaración, son nuestros.

² Cfr. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Buenos Aires, CEAL, 1983, vol. III.

³ Tributaria casi inmediata de esta orientación “científica” y referencial que exhibe el texto dentro del sistema de discursos culturales de la época, fue la lectura que de ella hizo el Congreso Internacional Geográfico de París, al premiarla en 1875.

justifica la primera fractura en el esquema epistolar convencional, fundado en la apelación a Santiago (“No sé si tenéis idea de lo que es un parlamento en tierra de cristianos...”). Y en este pasaje del “tú” al “vosotros”, en esta pluralización de la instancia del interlocutor o lector, queda circunscripto a su vez el único denominador común general que admite y sostiene el sistema de la doble apelación en el orden de los presupuestos cognitivo-intelectuales: el discurso informacional sobre el indio.⁴

Punto de articulación clave y nódulo de significación que remite a la única zona de superioridad del yo que liga a ambos lectores, la temática aborígen funda una primera organización espacial del saber, en tanto define el vacío que el relato ha venido a colmar: el representado por el desconocimiento del país y de los problemas de la tierra, vacío frente al cual el narrador se sitúa como cronista y como historiador, como narratario de historias individuales y como compilador de testimonios orales, como el que vio y escuchó, suerte de memoria viva o espacio de acumulación del saber en tanto en él se depositan, se preservan y se custodian el patrimonio oral, la tradición y la leyenda.

Pero esta entronización de los fueros del saber —de cierto tipo de saber y sobre cierto objeto—, esgrimidos con criterio reivindicatorio, y que van sobreimprimiendo progresivamente en los enunciados informativos de la crónica la épica de su propia conquista —de tal manera que *UEIR* también puede ser leída como un relato sobre el proceso de adquisición de un saber, como epopeya de un aprendizaje—, reenvía simultáneamente al problema del estatuto ficcional del texto, a la inscripción, en su interior, de un segundo relato, que no está totalmente dicho porque se ignora, y cuyos enunciados, diseminados en la fábula del viaje, narran una historia que, cuando no compensa, invierte y cuestiona a la primera, y que es, ante todo, una ficción genealógica. Producto transaccional emergente de la elaboración de una estrategia con la que Mansilla

⁴ Por lo demás, el verdadero saber y no saber del texto, desde el punto de vista de su funcionalidad discursiva y narrativa, el que estatuye la inclusión o exclusión del lector, y prescribe la conciliación o diferenciación en el estatuto del destinatario, concierne a otro(s) objeto(s) de conocimiento, a otro orden de presuposiciones, y se constituye en lo elidido antes que en lo dicho, en lo elusivo antes que en lo alusivo.

intentó recuperar el lugar y la posición de los que había sido desplazado, el texto también puede leerse como un relato sobre la conquista simbólica de este espacio, respecto de la cual el saber acumulado representa una suerte de trofeo residual. Si, en su formulación, lo que legitima el acceso al poder es la posesión de cierto tipo de saber, un saber superior en cuanto a su eficacia al de los demás, el que expone y defiende el narrador, en tanto tiene por objeto la cuestión del indio, se propone como clave del problema del poder dentro de la estructura político-gubernamental del momento. El saber funciona en *UEIR* como significante y metáfora del poder, y articula espacialmente el conflicto de autoridad y de emplazamiento, ordenando para ello una topología jerárquica en función de la cual saber "más" o "menos" implica o es correlativo de estar "por encima" o "por debajo", y sobre cuya legitimidad el texto interroga.⁵ Pero, a su vez, esta modelización espacial de las relaciones sociales y de poder⁶ presenta en el relato una segunda reinscripción, instancia en cuyo interior el modelo más general de estructuración del mundo sustenta y se convierte en una ficción topológica individual: si su viaje le ha revelado que el desierto no es un lugar de utopía, sino sólo un extenso miembro ectópico dentro del aún fisurado cuerpo del país, los

⁵ El conflicto de autoridad articulado como ejercicio de medición y confrontación de saberes se presenta explícitamente formulado en el texto: "¡Santiago amigo! ¿Será cierto que tu padre sabe más que tú? ¿Que el general Guido sabía más que Carlos, que es un pozo de sabiduría? [...] ¿Que mi padre sabe más que yo, que no soy muy atrasado que digamos, particularmente en estudios sociales?" (cap. 23).

⁶ Dentro de este enfoque, Lotman considera que la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y que es posible construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial. Si nos situamos en un nivel supratextual de construcción de modelos, el lenguaje de las relaciones espaciales se presenta como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. En este sentido, señala: "Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición 'cielo-tierra' o 'tierra-reino subterráneo' (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de 'altos' y 'bajos'; otras, en forma de valoración moral de la oposición 'derecho-izquierdo' [...]". YURI M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, cap. 8, p. 271.

sucesos ulteriores a su regreso —la concreta pérdida de su espacio de inserción político-militar— parecen haber inducido al narrador a desplazar y a asumir la figura del “no-lugar” como propia, a presentarse, en definitiva, él mismo como un personaje utópico, que está en dos lados al mismo tiempo y, por lo tanto, materialmente en ninguno, que no halla su lugar, aunque estuvo en todos, y al que la excesiva ubicuidad y omnipresencia amenazan con tornar atópico.

El espacio, el saber y la identidad urden permanentemente en *UEIR* una segunda fábula, donde lo que está apuntado o referido en la primera se ficcionaliza y halla una nueva escena para textualizarse en otra clave y en otro registro.

EL INDIO, EL GAUCHO Y EL CORONEL

Inscripto en el marco social general del debate que cristaliza en la gauchesca,⁷ en los discursos político-programáticos, en el debate parlamentario, y en la polémica periodística que se producen al promediar la década del 60, e interrogado a su vez desde la perspectiva de la estética de la recepción,⁸ la pregunta fundamental a la que el texto de *UEIR* viene a dar respuesta —pregunta ya institucionalizada no solo dentro del horizonte de expectación social de la época, sino también para Mansilla dentro de la propia tradición familiar—⁹ podría resumirse básicamente en la cuestión: ¿Cómo resolver el problema del indio?, ¿qué hacer con las indias ante la disyuntiva que plantea su exterminio o su asimilación?, implicando

⁷ Véase en relación con este planteo: JOSEFINA LUDMER, “Un género es siempre un debate social” (Entrevista), *Lecturas críticas*, II, 2 (1984), pp. 46-51.

⁸ Esp. HANS ROBERT JAUSS, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

⁹ Al aludir a esta institucionalización, desde el punto de vista de la experiencia cotidiana y familiar del problema, hacemos referencia no sólo a la conocida campaña llevada a cabo por su tío, sino también a los trabajos publicados por su padre, relativos a la solución del problema de fronteras: LUCIO MANSILLA, *Proyecto de seguridad de la frontera y de reforma militar*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1860, y *Plan de defensa de las fronteras de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Paz, 1860. La hiperbólica imagen del coloso en la que el narrador se ve representado en un fragmento de su sueño imperial, esgrimiendo la espada en una mano, y una pluma en la otra, no parece tan ajena a la inscripción de este doble legado familiar.

por concomitancia la problemática del gaucho, respecto de cuya resolución final también formula su propuesta. En gran medida tributario de la prédica periodística de Hernández,¹⁰ el narrador de *UEIR* se presenta abocado a demostrar cómo, prescindiendo de una política de exterminio, es posible que las estancias y latifundios bonaerenses, en franca expansión, puedan hacer penetrar en el desierto esa cuña del progreso que encarna el ferrocarril, comprometiéndose personalmente a garantizar la vida de los que en ello trabajen. No solo se declara capaz de hacerlo, convirtiendo el desafío público en una empresa individual, sino que además intenta probarlo, articulando para ello como respuesta la totalidad del relato. En este sentido, ante esta primera pregunta inscripta en el marco social, el texto propone —eslabón inicial de una larga cadena de neutralizaciones— una solución transaccional: la conciliación de una política de pacificación del aborígen, de confeso tinte mesiánico y misional, con los intereses económicos de la burguesía agraria, preocupada por anexar cada vez más territorio.

¹⁰ Si en *UEIR* entran en diálogo fragmentos de los principales discursos ideológicos que están en juego en la época, conviene destacar que los contenidos críticos y polémicos, la denuncia ejercida en las digresiones, y en toda la exposición teórica de corte político-periodístico y programático, relativa a la situación del indio y del gaucho, no descomprime una zona hasta entonces silenciada de enunciados ideológicos, sino que, antes bien, se conecta, reitera, reformula y, por momentos casi cita buena parte de las ideas expuestas por Hernández, durante 1869, en sus editoriales de *El Río de la Plata*. La condena abierta que efectúa Mansilla de la política de exterminio, así como, entre otros tópicos, su reiterada acusación a “la civilización sin clemencia”, se encuentran anticipadas en algunos artículos, a través de formulaciones muy próximas como: “Nosotros no tenemos el derecho de expulsar a los indios del territorio y menos de exterminarlos. La civilización sólo puede darnos derechos que se deriven de ella misma”. (“¿Qué civilización es la de las matanzas?”, *El Río de la Plata*, agosto 22 de 1869). En otro plano, no resulta imposible pensar que en los relatos de gauchos que incluye *UEIR* se anecdoticen o ficcionalicen ciertos aspectos descriptivos de la prédica de Hernández, que adquieren, de este modo, una suerte de formalización o estatuto literario que a su vez revertiría sobre el Poema. Este enfoque cuestionaría, como lo hace Antonio Pagés Larraya en *Prosas de Martín Fierro*, Buenos Aires, Raigal, 1952, al considerar los artículos del 69 como el principal venero temático del Poema, la posición opuesta, que, fundándose en el orden de sucesión cronológica de ambas obras, rastrea unidireccionalmente en *UEIR* tanto antecedentes temáticos como prefiguraciones lingüísticas. Cfr. Ezequiel Martínez Estrada, *op. cit.*

Dentro de este contexto, más que apelar a una enumeración que, si rigurosa, sabe poco seductora de sus méritos, Mansilla encara su relato como una estrategia que, reivindicando sus virtudes, su saber y su desinterés, justifique y legitime la legalidad de su reclamo. ¿Cómo plantear el problema del indio de manera que su defensa de la asimilación pacífica redunde, además, en beneficio de la rectificación de su imagen pública, de la recuperación de un lugar ("su" lugar) del que, acreedor por méritos y linaje, se lo ha desposeído? ¿Cómo garantizar a su vez a su propia clase que, en esta *prédica igualitaria*, no descuida la otra versión —por cierto, bastante menos contemplativa— del problema: la visión económica de esos campos, de cuya feroz apropiación el indio representa el único obstáculo? El hombre de dos mundos que ha querido ser Mansilla resuelve absorber y resumir en sí mismo los términos de la clásica fórmula sarmientina, en una operación neutralizadora que exige eliminar previamente sus excesos. Y la escritura se le insinúa como posibilidad de esa *otra* escena, como escenario ideal para conjugar y conjurar, en ese momento, la tensión entre sus orígenes y su posición dentro del nuevo orden político.

Desde este punto de vista, resulta significativo determinar qué tipo de estrategia textual elabora, o se le impone, para lograr su objetivo, y qué resortes ficcionales ésta implementa y moviliza.

IDENTIDAD Y FICCIÓN GENEALÓGICA

En principio, dentro de este esquema, hasta aquí básicamente referencial, apologético y justificatorio, el texto enuncia (o es posible leer) en su primer capítulo, y dentro del marco de una serie de interrogaciones retóricas que inauguran la vertiente contractual de los sobreentendidos, una segunda pregunta que funcionará, en gran medida, como matriz o núcleo generador de todo el relato. Quien lo enuncia se declara capaz de comprender la opción por los extremos —que cualquiera desee ser un potentado del dinero, o bien Mitre, "el hijo mimado de la fortuna y de la gloria"—, ya que no hay quien comprenda "las satisfacciones de los términos medios [...] las satisfacciones de ser cualquier cosa": condena y exorcismo de la mediocridad que se encadenan, directamente,

con otra suerte de horror al vacío: el horror a la anomia, a la pérdida del reconocimiento social de una identidad y de un nombre que legitiman el linaje y la cultura, la genealogía y los méritos. Ante la herida narcisista infringida por el no-reconocimiento del nombre, la escritura programa su restauración, y lo enuncia en forma desplazada: "Pero que haya quien diga: —Yo quisiera ser el coronel Mansilla— eso no lo entiendo, porque al fin, ese mozo *¿Quién es?*"¹¹ Textualización de una experiencia que le fue familiar: el duelo, esta pregunta fundante o desencadenante del relato —si admitimos que todo él también se construye, o puede ser leído, como una respuesta desviada a este interrogante inicial— abre a su vez en su interior una segunda fábula(ción), un texto fragmentario y fragmentado en el que se narra una ficción de origen.

Desde esta perspectiva, *UEIR* no apunta sino a construir, afirmar, defender y difundir una identidad, que fundamenta su reconocimiento social objetivo en el mérito histórico de sus propias acciones; pero que, atrapada en la red del discurso que la estructura y que la expone, no cesa de declarar que no es sino su producto, causa y efecto de sus desvíos. En su proyecto de hacerse pública, se genera y se inventa a sí misma a medida que se enuncia, fascinada por la imagen especular que le proporcionan sus propios enunciados. **Trasmutada en lenguaje**, la aventura ranquelina que Mansilla emprende para legitimar y hacer reconocer su nombre, se convierte en un relato fabulado que, como el del sueño, se configura a medida que intenta referirse a otro, y crea su propia materia a medida que se transforma. La seducción del "otro" (lector, interlocutor) que persigue el discurso es complementaria de la auto-seducción del narrador ante ese "otro" inmanente que resulta de su propia conversión en personaje, de su escisión en un YO/ÉL ("ese mozo", "el coronel Mansilla"). Esta interrogación del sujeto de la enunciación sobre su propia identidad y estatuto, pero nombrándose como otro en tanto sujeto del enunciado, instaura la primera discordancia o escisión pronominal de una extensa serie de divisiones del yo que el texto trabaja especialmente en los sueños, en los que estas adquieren una clara significación o connotación social.

En cierto modo, puede afirmarse que toda la obra de Man-

¹¹ En bastardilla en el original.

silla intenta responder a la cuestión ¿Quién es yo/Mansilla?, y que, en el desajuste valorativo que genera la fractura entre su desmesura narcisista y su minimización real, se va fraguando el carácter ficticio de su autobiografía. Carácter que, en *UEIR*, no deriva tanto del intento de cambiar la realidad, lo que es, a fin de plegarla a sus designios personales, como del propósito de mejorar y elevar moralmente su figura, de construir una imagen de sí espléndidamente dotada, y depurada de aquellas cargas y asperezas que puedan funcionar como obstáculos para su reinserción exitosa en el nuevo contexto político. En suma, se trata de rehacer o, más exactamente, de corregir parcialmente la propia biografía. Fábula constructiva de una identidad, esta ficción de origen modifica ligeramente su versión tradicional:¹² el héroe tiene aquí orígenes normales y prestigiosos, que de pronto chocan con un medio que no los reconoce, y donde la ruptura con los vínculos familiares y carnales se plantea como condición necesaria para acceder a un más alto destino individual. Arrancado dos veces a su gloriosa ascendencia, sometido a un oscuro destino en la frontera y finalmente expulsado, privado de la oportunidad de desarrollar méritos y grandes acciones, el narrador se inventa una "misión", la que le permitirá probar su calidad de héroe y, por lo tanto, recuperar el lugar del que ha sido desplazado. El texto de *UEIR* no hace sino corregir imaginariamente este desvío, y desplegar en un plano fantaseado el estatuto del héroe que se construye a sí mismo, hijo de sus propias obras,¹³ que son ahora las que le otorgarán un nombre, adjudicándose para ello una genealogía de méritos que sustituye a la sanguínea y familiar. Si el del narrador es aquí un yo que se construye, la prueba del héroe (de su valor, desinterés, patriotismo, etc.) es la idea que estructura el material. Ficción coyuntural y estratégica, concebida para neutralizar su filiación

¹² Véase MARTHE ROBERT, *Novela de los orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

¹³ Cfr. SYLVIA MOLLOY, "Imagen de Mansilla", *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 745-759. Se plantea aquí como característica del yo en *UEIR* el aparecer, fugazmente, como hijo de sus obras, a diferencia de lo que se produce en textos posteriores, donde el yo vuelve a presentarse o bien como hijo de sus antepasados (*Mis Memorias*), o bien como cortesano de sus lectores (*Causeries*).

familiar rosista, y más tarde abandonada por el autor —en los textos ulteriores la sustituirán, por el contrario, la reivindicación del árbol genealógico y la apelación al consenso de los pares—, su implementación, cuando es consciente, no descuida testimoniar esta intención a través de una multiplicidad de gestos paródicos y auto-irónicos, que trasmutan la aventura heroica, si no en “quijotada”, en cotidianeidad vulgar. La auto-ironía y la dimensión utópica de la ficción son coextensivas a lo largo de todo el relato.

Entre la magnificación y el empequeñecimiento, entre la exhibición o la auto-exposición aparentes y el cuidadoso encubrimiento o disimulo, entre la fábula que se declara auto-consciente y atenta y la auténtica ficción sobreimpresa que se ignora a sí misma, el relato resuelve imaginariamente la distancia que separa la posición del locutor en el interior de su propio discurso de la que detenta en la sociedad. En el ejercicio del acto de enunciación el narrador recupera su función organizativa y de mando, y la escena de la escritura es abordada y transitada como el más breve y eficaz desvío o recinto de espera imaginario.

EL TEXTO COMO SISTEMA DE RESPUESTAS

Desde este espacio, ordenará y compondrá, a partir de diversas instancias textuales y de distintos medios o procedimientos (autodefiniciones, discurso de las acciones, sueños, juicios de otros), las respuestas que interesan a los interrogantes que abren su relato: respuestas a menudo contradictorias, entre las que se debate la estrategia del texto, y en cuyo entramado de implicaciones mutuas en ocasiones se retorizan las preguntas. Del análisis de cualquiera de ellas es posible extraer o derivar algunos de los principales núcleos productores de la escritura mansilleana en *UEIR*, núcleos recurrentes que delimitan nodulos de significación, puntos de insistencia, detrás de los cuales reaparecen a su vez, sistemáticamente enlazados, un conjunto de ejes temáticos obsesivos y un repertorio casi fijo de recursos, mecanismos y procedimientos discursivos, una suerte de dispositivo retórico en el que se dirime y se procesa su estrategia de formulación. De su superposición, interconexión y análisis global, en cambio, se desprende el espesor irregular de un metarrelato fragmentario, inscripto y disimulado en la

crónica y en el discurso referencial, en el que cristaliza y es posible rastrear tanto la dimensión ficcional del texto, sus resortes, y su articulación ideológica con los enunciados manifiestos, como aquello que en verdad le ha interesado contar a su narrador.

A partir de la interrogación inicial sobre la propia identidad y la legitimidad del nombre, las respuestas que de inmediato comienza a proveer el texto conciernen no solo a "quién" es el coronel Mansilla, sino, sobre todo, a "cómo" es, vale decir, comprometen el problema de su representación textual o discursiva antes que el de su identidad histórica, situado en virtud del efecto contractual del nombre propio en el límite con el extratexto.¹⁴ La primera formulación la introduce ya en el segundo capítulo un indio, Linconao, hermano del cacique Ramón, a quien el narrador ha curado y cuidado al caer víctima de la viruela, en virtud de lo cual Linconao "dice que después de Dios, su padre soy yo, porque a mí me debe la vida". Núcleo condensador, el episodio contiene y superpone varias figuras, que luego el relato no hará más que repetir, expandir y articular. En primer lugar se recorta el mérito de la hazaña, mérito misional: el no haber rechazado el contacto con el "cuerpo" enfermo y contaminado del indio, el haber curado una enfermedad (de la barbarie), lo cual adscribe a su función de "representante de la civilización" un rol mesiánico y redentor respecto de la presupuesta desprotección e inferioridad del otro, que implica, además, colocarse del lado del espíritu; el haber superado una repugnancia, que en el curso del relato reaparecerá, asentada en la "carne", la materialidad física, el "cuerpo" y sus sustancias, como instancia emblemática del indio en cuanto hombre. La auto-atribución inaugural de méritos morales es coextensiva a la primera representación de la ficción del contacto. Segunda figura: el que predica y responde cualificando positivamente es un indio. A lo largo del texto, el narrador otorgará varias veces "voz" al indio y al gaucho, no solo para denunciar su situación marginal, sino también para decir quién es el coronel Mansilla, para responder acerca de su propia identidad. Una tercera cuestión concierne a la función paterna que le adscribe el indio y que se establece a partir de una relación de

¹⁴ Véase PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

“deuda”: Linconao lo hace su *padre*, en un reemplazo simbólico del vínculo de sangre, porque el narrador le ha vuelto a dar la vida. Por un lado, la deuda se recorta como causa eficiente y como mecanismo desencadenante de la opción por una filiación genealógica sustitutiva, y actúa como fundadora de un pacto; por el otro, en tanto el rol que se confiere es el del *padre*, alude al lugar de la Ley, e instala el conflicto de autoridad como una figura jurídica clave en el texto. Finalmente, se desprende una cuarta figura, legible en la aquí apenas insinuada representación topológica de las relaciones de poder y de autoridad: “después de Dios, su padre soy yo”. La ordenación lineal y sucesiva que sitúa al sujeto de la enunciación en una posición intermedia entre lo divino y lo humano, reproduce un modelo de organización espacial general del texto, centrado en un eje vertical en torno al cual se distribuyen y organizan sus componentes sociales, morales, estéticos, religiosos, etc.

A través de los elementos que hasta aquí proporciona este modelo de respuesta, es posible delimitar, en principio, un núcleo recurrente: el de *la ficción genealógica y el del duelo por el nombre*, que centraliza y hacia el cual convergen, o simplemente entran en correlación con él, al menos otros tres órdenes de mecanismos o de representaciones centrales: la que organiza la cadena de las deudas como base y principio de construcción de una genealogía sustitutiva; la que concierne a la índole social de los agentes mediatizadores o productores de la respuesta; y la relativa a la codificación topográfica del texto, dentro de la cual desempeña una función importante la retórica de los sueños incluidos en el relato.

LA “TÓPICA” ONÍRICA

Hay, en este sentido, en el capítulo catorce de *UEIR* un sueño clave, en el que aparecen resumidos y condensados los principales mecanismos y núcleos de significación del relato. Desde esta perspectiva, importan aquí dos enunciados o estructuras centrales: “Estaba en dos puntos distantes al mismo tiempo, en el suelo y en el aire.”/“Yo era yo, y a la vez el soldado, el paisano ése [...] De repente, yo era Antonio, el ladrón del padre de Petrona, ora el juez celoso, ya el cabo Gómez, resucitado en Tierra Adentro”. La breve utopía con-

cluye desembocando en su metamorfosis en gliptodón, “un enorme gliptodón, que era yo mismo”. Es evidente otra vez, por un lado, la presencia del típico juego mansilleano de escisiones, desdoblamientos, identificaciones y biparticiones del yo, que lo sustraen, lo eclipsan y lo enmascaran en la dialéctica pronominal elusiva YO/ÉL: posibilidad del YO de auto-escindirse en un aparente juego especular y tautológico, pero a la vez posibilidad de ser “otro”, en el sentido de varios “otros”, que comportan una serie de identidades sociales definidas y que, por lo tanto, implican la posibilidad de un pasaje simultáneo por diferentes lugares sociales. Atribución de ubicuidad, cuyo único y delicado punto de equilibrio es, por supuesto, el mismo Mansilla, o, más precisamente, pretende serlo su texto. Pero, si yo soy alguien ubicuo, capaz de colocarse en todas las capas y espacios sociales, es también sospechable el enunciado inverso: que dichos espacios, por un efecto analógico reflejo, al ser atravesados por mí, se nivelen, se horizontalicen y nieguen imaginariamente sus diferencias. Ilusión ideológica en la que Mansilla acuna su propia utopía, esta posibilidad de un doble emplazamiento social simultáneo se reproduce, dentro de la tópica onírica, en el eje vertical: ahora se trata de “estar” en dos puntos al mismo tiempo, “en el suelo y en el aire” o, en una traducción muy próxima, en la tierra y en el cielo, fórmula en cuyas instancias la ubicuidad se torna casi omnipresencia.

Dentro de este modelo, el desdoblamiento de la identidad personal (yo) en una serie de identidades ecuacionales equivalentes entra en correspondencia, significativamente, con la problematización de la categoría espacial: el núcleo conflictivo que plantea el texto es, precisamente, “el lugar” político que le han asignado a su autor en la estructura del poder. Las relaciones sociales expresadas como distribución espacial (como modelo ideológico-social del espacio) aparecen en *UEIR* íntimamente ligadas al problema de la identidad: *Quién se es* o *Qué se es* es expresión directa de *Donde se está*. Desde este punto de vista, la fórmula secuencial construida sobre el eje de las equivalencias (YO=el coronel Mansilla=el soldado=el paisano =el juez...) no es más que la proyección horizontal(izante) y lineal de los conceptos que organizan el eje social vertical (estar “arriba” o “abajo”), respecto del cual la primera serie funciona como explicitación o despliegue de sus

virtuales miembros paradigmáticos. Solo que, mediante un hábil desvío en el que se juega toda la estrategia del relato, la operación distributiva (la determinación concreta de quiénes están arriba y quiénes abajo) queda sustituida por una dialéctica ecuacional, por una operación niveladora y abstractiva, en la que el único denominador común entre los términos —entre los dos subconjuntos sociales— es precisamente su propiedad de quedar incluidos y congelados dentro del espacio neutralizante del yo. El texto enuncia lo topológico como metáfora de lo social. Pero, eje polisémico, la polaridad cielo/tierra prolonga sus inflexiones. Si, por un lado, la escisión remite a la oposición *arriba/abajo*, en tanto *arriba*=donde debería estar y *abajo*=donde lo han puesto, por el otro, estos dos espacios contrapuestos también aluden a los dos mundos puestos en contacto: *arriba/cielo/civilización* y *abajo/tierra/barbarie*. Enviado a la zona límite (del infierno), Mansilla experimenta, en el choque cultural, la distancia e imposibilidad de una síntesis y representa su doble pertenencia como presencia simultánea en dos espacios. Punto clave de la estrategia textual, si los dos espacios no pueden acercarse, entonces se expandirá el yo en la proporción necesaria para abarcarlos o, al menos, para lograr también en este caso funcionar como un ámbito de convergencia.

ENTRE LA AUTOGÉNESIS Y LA DEUDA DEL SABER

Si en la fábula genealógica de Linconao, la deuda que funda la atribución de una paternidad sustitutiva es una deuda por la vida —por haber vuelto a dársela—, el narrador no insistirá ni se ocupará, en cambio, de la inútil denegación de sus vínculos de sangre —por el contrario, volverá sobre ellos y en forma ambigua—, pero construirá la estrategia de su ficción familiar sobre la base de una escisión previa entre *materia* y *espíritu*, entre la herencia según “la carne” —término aquí preciosamente ambiguo— y la línea de filiación espiritual, que resume los planos intelectual, moral, político, religioso, etc. En este segundo miembro, se inscribe la cadena de las deudas, que representa, a su vez, solo una de las ramas del árbol genealógico que se construye en *UEIR*. La segunda, en cambio, se define por ausencia, y está reservada a la auto-

génesis, a la fábula del héroe que crea por sí mismo su propio patrimonio intelectual y moral.

En esta operación, incluso los vínculos carnales, la relación con los padres (con el *cuerpo* de los progenitores), en tanto proveedora de marcas, de señales físicas como la sangre y el nombre, se espiritualizan. La madre, figura autoritaria a la que permanecerá adherido, establece su vínculo con la religión (“[...]y le daba gracias por esos martirios, porque debido a ellos me era permitido experimentar el placer de prestigiar a la religión entre los infieles [...]”). En cuanto al padre, no hay reconocimiento declarado de ninguna herencia: sólo se insinúa, en los silencios elusivos así como en las referencias auto-paródicas, la figura del militar destacado, zona de competencia de la que el narrador ha preferido autoexcluirse. No obstante, es en su ascendencia real donde se originan las dos grandes funciones que sustentan la ficción heroica: en la madre, arraiga el rol misional, su condición de defensor y difusor de la fe, de protagonista de una “azarosa cruzada”; en el padre, se inscribirían las cualidades del conquistador, el componente épico y aventurero, los méritos de la conquista y la exploración, siempre introducidos como plano onírico, y distribuidos en los fragmentos de su sueño de grandeza imperial. Pero, en otro nivel, la figura del padre, o mejor “el lugar del padre” aparece explícitamente vinculado al problema del *saber*, no como reconocimiento de un legado, sino, por el contrario, como ejercicio de medición y confrontación, como articulación del conflicto de autoridad, como zona donde, precisamente, la herencia cede sus fueros a la autogénesis y a la deuda electiva, es decir, como espacio donde se produce o simula producirse una transición y sustitución entre dos figuras jurídicas.¹⁵ La operación privile-

¹⁵ La figurabilidad o formalización jurídica del conflicto de autoridad, así como de otras situaciones del relato, prueba responder a una intencionalidad clara y definible. En este sentido, no resulta en absoluto casual que, de las dos únicas lecturas de las que hace mención el narrador durante su estadía entre los ranqueles, una de ellas sea Beccaria, y la otra los comentaristas de Platón —ambas articuladas, como en un oxímoron, con el marco que les proporciona el empuje amenazante de las caballadas indias—. La inclusión de Beccaria, una de las principales figuras responsables de la reelaboración teórica de la ley penal producida a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, asume,

giada para neutralizar el peso y las implicancias de la ascendencia y la herencia familiares reside en la erección de una genealogía intelectual autónoma (“Yo tengo creencias y convicciones arraigadas, que las he sacado no sé de dónde —hay cosas que no tienen filiación—. . .”), o bien construida en torno a ciertas elecciones que configuran la cadena de las deudas, deudas que, en *UEIR*, son siempre intelectuales, deudas del saber (a Simbad, corresponsal del “Standard”, le deberá “la iniciación en un mundo nuevo, la lectura del *Cosmos*, ese monumento imperecedero de la sapiencia del siglo diecinueve”; a Santiago, entre otras cosas, su iniciación en el estudio del griego). Si la fábula de nacimiento del héroe comporta cierta desgracia o marca que éste debe superar, se trata aquí de asentarla en la orfandad intelectual, para justificar los méritos de una filiación cultural y político-ideológica autónoma. La genealogía espiritual adoptiva tiene como figura central el árbol del saber y de la ciencia.

Si —como él mismo lo declara— no puede contar las glo-

dentro del contexto de situaciones que enmarcan la escritura de *UEIR*, un nitido cariz apologético y a la vez acusatorio. El enunciado fundamental desplazado se centraría, desde este punto de vista, en la independización de la infracción penal respecto de la falta moral y religiosa, y en la consecuente definición de la primera como ruptura con la ley civil explícitamente establecida. Conforme a esta formulación, para que haya infracción es condición necesaria la existencia de una ley efectivamente formulada, de tal modo que la vigilancia sobre el individuo ya no puede ejercerse a nivel de lo *que se es* o *se puede hacer*, sino a nivel de lo *que se hace*. Significativa acusación desviada, si, por un lado, estos contenidos autorizan leer en el texto una autodefensa, en tanto cuestionamiento de la existencia de una ley explícita transgredida, es decir, de la legalidad del castigo que se aplicó a su narrador, por el otro, sostienen la inculpación y denuncia directa de sus jueces. Y esto en un giro que a su vez permite a quien enuncia otorgar respuesta a una de las preguntas retóricas iniciales: si en el primer capítulo se preguntaba “¿Qué sabe un pobre coronel de trotes constitucionales?”, en el cap. 38, o sea diferidamente, comienzan a acumularse las respuestas y las pruebas, entre ellas la cita del artículo en el que “la Constitución le mandaba al Congreso conservar el trato pacífico con los indios y promover su conversión al catolicismo” (en bastardilla en el original). Inversión de los términos de la acusación, la cita es prueba de la existencia de una ley explícita que convierte a sus jueces en los verdaderos infractores. En otros términos, ella declara como único crimen o infracción sancionable el asesinato y exterminio del indio.

rias de su espada, Mansilla se inventa en cambio una conquista sustitutiva, que reemplaza a la militar: una suerte de epopeya del saber, una épica de lo visto y de lo oído por sí mismo. La autogénesis intelectual concierne tanto al saber libresco y erudito, como al empírico, ambas formas autocráticas. El primero aparece sobre todo caracterizado y condensado en la descripción de su *Vademécum de citas*, que “[...]es un tesoro como cualquier otro. Pero mi tesoro tiene un mérito. *No es herencia de nadie*. Yo mismo me lo he formado [...] Yo no sé más que lo que está apuntado en mi vademécum por índice y orden cronológico. Hay en él de todo. Citas *ad hoc* en varios idiomas [...]”. Espacio de denegación tanto de la deuda como de la herencia, saber catalogado, clasificado, y sin embargo heterogéneo, resultado de un trabajo de observación, lectura y reescritura, producto selectivo del gusto, ámbito de condensación del conocimiento y, al mismo tiempo, material e instrumento escriturario, el vademécum se perfila como una suerte de espejo interno o de resumen anticipado de los textos de Mansilla y de su modo de entender el trabajo literario. Pero, al mismo tiempo, y en otro plano, en este entrecruzamiento de la ficción de origen y el mérito del saber, de la auto-adscripción de una filiación intelectual autónoma y la representación simbólica de un modo de acceder a la cultura, connotado por la acumulación y el esfuerzo auto-didáctico, es difícil dejar de leer un gesto de simultánea apropiación y refutación de Sarmiento, particularmente del que se recorta en *Recuerdos de provincia*:¹⁰ por un lado, convalidación del valor simbólico y del mérito de un saber libresco, auto-gestado y no heredado, en tanto producto épico del propio esfuerzo; y por el otro, simultánea descalificación de ese mismo saber precisamente en aquello que define su especificidad: su condición de erudito y letrado, en tanto inscribe exclusivamente su origen en el ámbito y en el ejercicio de la lectura.

El ligero tono inicial (“Quiero empezar esta carta ostentando un poco mi erudición a la violeta.”) culmina en la cate-

¹⁰ Véase en relación con el tema: CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO, “Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de Provincia*”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 13-67; y RICARDO PIGLIA, “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de vista*, III, 8 (Buenos Aires, marzo-junio 1980), pp. 15-18.

górica postulación y reivindicación de la empiria como única forma de acceder al conocimiento del mundo y de alcanzar su verdad. "No se aprende el mundo en los libros" declara el narrador, en medio de la sintomática paradoja de que su afirmación sea la traducción de un dicho anónimo griego, cuya versión en lengua original también cita. Se aprende, en cambio, "observando, estudiando los hombres y las costumbres sociales". Si la estrategia textual estriba en el reemplazo de la herencia y el legado paternos, a cada paso denegados, por una genealogía intelectual sustitutiva y sobre todo autónoma, que hace del "saber" su significante privilegiado, dicha operación, y la ficción que de ella resulta, conciernen, exclusivamente, a una forma particular de sabiduría empírica. Dicha forma ofrece, en la economía del relato, la ventaja de permitir articular en ella una doble función: no sólo le sirve al narrador para neutralizar el peso de su ascendencia, el rosismo, en tanto determinante de un legado intelectual, político-moral o ideológico, sino que, al mismo tiempo, también le proporciona un campo concreto de impugnación y de enfrentamiento a Sarmiento.

La fábula genealógica que el texto reivindica no se asienta en la cadena de los nombres que configurarían, en su legado, una ascendencia intelectual y cultural, sino que, por el contrario, prescindiendo de ella, se afirma en la figura de un saber solitario, de conocimiento, el saber de la experiencia, propio del hombre que quiere ver con sus propios ojos y oír por sí mismo, saber autocrático del que, por ello mismo, puede y es capaz de gobernar.¹⁷ El viaje, la excursión, se recorta, desde esta perspectiva, como una empresa política de ejercicio del poder y como una empresa de curiosidad y adquisición de saber. En la permanente inversión de la antinomia cultura/ignorancia que propone el relato, lo que está en juego, a cada paso, es el conocimiento del país ("Vivimos en la ignorancia hasta de la fisonomía de nuestra patria."). Prueba de la solidez de quien lo detenta es, en varios casos, su condición de saber correctivo y desmitificador: en la Pampa no hay ombúes ni cardos, y no exceden la condición de clisés literarios fórmulas tales como "gorjeaban las avecillas del monte". En correspon-

¹⁷ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *La verdad y las formas jurídicas*, México, Gedisa, 1983, esp. Segunda conferencia, pp. 37-59.

dencia con esta rectificación de hombres de ciencia y poetas —por tradición “los que saben” o “detentan el verdadero saber”—, el narrador levanta la oposición entre oralidad y escritura, y localiza la verdad en lo oral, en lo auditivo, en lo que se cuenta: “Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despestañarme, leyendo opúsculos, folletos, gacetillas, revistas y libros especiales”.

LA VOZ: ENTRE EL REGISTRO POLIFÓNICO Y LA ORQUESTACIÓN RETÓRICA

Si, como se ha señalado, la pregunta inaugural “¿Quién es?” —estructuradora de la fábula autobiográfica— permite reconstruir, superpuesta y encabalgada en la mayoría de las respuestas, una interrogación modal simultánea: ¿Cómo es? —sostenedora del panegírico y de la autojustificación pública—, este desvío no sólo implica la sustitución del problema de la identidad histórico-social del sujeto por el de su representación textual y discursiva, sino también, y derivativamente, la posibilidad de articular predominantemente las respuestas, recortándolas, no ya sobre la línea de sucesión de los nombres —la ascendencia—, sino sobre la cadena de los méritos, las virtudes y los atributos personales, concebidos como producto de un reconocimiento social. Este último aspecto, que es el que interesa particularmente a la estrategia del texto, queda de inmediato puesto en evidencia a partir de cierto modelo de respuesta explícita que entroniza el relato.

Sin renunciar a la sobresaturación de las autodefiniciones, a menudo contradictorias, en las que se fragmenta y se disemina el yo,¹⁸ ni a la auto-caracterización a través del discurso de las acciones, ni al expediente del lenguaje de los sueños y de la teatralidad, y en correspondencia además con su reivindicación de un modelo de saber que consagra lo oral, lo auditivo, la voz, como medios de acceso, prueba y, a la vez, lugar por excelencia de manifestación de la verdad, el texto también apelará, como instancia o resorte básico de la auto-representación personal, al juicio calificativo del otro. Otro que, como la figura multiplicada por el juego de espejos, es

¹⁸ En este sentido, la estructura frástica dominante en el texto, en cuanto a su frecuencia, responde al esquema: Yo (en posición inicial absoluta) + (verbo) ser + predicativo.

siempre varios, diversos otros, pero que convergen en la demultiplicación y reproducción de una imagen, en la que el yo se auto-reconoce y se constituye como tal. El relato mantiene al "otro" como hipótesis necesaria, como una suerte de extraposición ficticia y calculada del yo, asentada en la secreta convicción de que el "otro" es producible en el discurso —y, por lo tanto, agreguemos nosotros, analizable en el texto. Pero ese yo que, en ocasiones, no solo se nombra a sí mismo como "otro", sino que también habla —sin decirlo— como otro o desde el lugar del otro, en un sentido social, no excede tampoco la condición de un producto discursivo, que significa y puede analizarse dentro de los límites mismos de la ficción que organiza, y en la que intenta disimularse distribuyendo su subjetividad según las categorías locucionales normativas. En este sentido, es pertinente preguntarse desde cuántos y cuáles lugares habla yo en *UEIR*, estriando la locución y el diálogo, y cómo se articulan dentro de este último los distintos discursos ideológicos. Desde esta perspectiva, hay, por lo menos, en el texto un "otro" confirmatorio, Santiago (tú), que estructura la locución y aparece como término de una relación dual constitutiva del yo, como proyección especular de ese yo, que, en la devolución de su imagen, lo ratifica, un otro que, como el del espejo, es mudo, y se construye en torno al orden de las presuposiciones; y un "otro" (él) instancia definitoria, que se tipifica en el indio, el soldado y el gaucho, espacio social en el que ya no caben los presupuestos, y al que se le concede voz y palabra, un discurso propio: un discurso en el que yo se nombra él, es decir, se *extrapone* y se objetiva como sujeto de un enunciado de otro, como "ese coronel Mansilla". Desde este punto de vista, en *UEIR*, ponerse "afuera" y ponerse "abajo" son movimientos correlativos.

Atento a esta inscripción espacial y social de la voz, el narrador orchestra en su juego una modulación de voces anónimas, casi ecos, las voces de los de abajo, que hablan para decir quién es él; las mismas que, en su sueño de gloria, compensan el no-reconocimiento de la legitimidad de su nombre, llenando el desierto con las resonancias de su versión imperial. También las mismas que, esta vez resumidas por la más representativa, la del cacique Mariano Rosas, preguntan: "—Y dígame, hermano...: —¿cómo se llama el Presidente?", retribución ostensible de una negación del nombre por demás

sospechosa en quienes leen *La Tribuna*, y están al tanto de las intenciones del gobierno en cuanto a la instalación del ferrocarril. Mansilla es consciente del poder de la palabra, de las prerrogativas que se derivan del ejercicio del discurso ("Si os impongo silencio y no callo, os oprimo", cap. 50). En custodia de este principio, otorga voz y discurso al indio: los indios hablan para criticar la política oficial y, en general, la política exterminadora del blanco, para exponer sus necesidades y denunciar atropellos, pero también, y paralelamente, para enunciar y elogiar los méritos de quien les ha concedido hacerlo, para proveer respuestas a la pregunta inicial ("ese mozo ¿Quién es?"), respuestas tan calculadamente articuladas como lo prueba la correlación de los demostrativos.¹⁹ Si conocer a los indios y revelar quiénes son representa una forma de posesión y de victoria sobre ellos, en un giro casi paradójico, el narrador también los convierte en depositarios y enunciadores de un saber empírico y reflejo sobre su propia identidad: la palabra del indio, el discurso de la barbarie, en tanto oralidad, forma parte de una estrategia verbal dirigida a hacerlos funcionar como legítima vía de acceso y como espacio privilegiado de formulación de la verdad. Espacio cuya configuración completa la aporta la voz de los restantes sectores marginales que comparten esa zona de inscripción social: el gaucho refugiado y el soldado.

La voz, metonimia dominante a lo largo de todo el relato, se postula a la vez como la principal forma y fuente de aprendizaje ("Oyendo a los paisanos referir sus aventuras, he sabido cómo se administra justicia, cómo se gobierna, qué piensan nuestros criollos de nuestros mandatarios y de nuestras leyes."). Frente al saber teórico y libresco, se reivindica una técnica de indagación y reportaje que tiene por principio escuchar y dejar hablar al otro, y cuyo método mismo consiste en oír la palabra del otro y transcribirla. En esta auto-adscripción de una función mediadora, simplemente translativa de un código

¹⁹ Cfr. en todos los casos, la repetición de un mismo modelo en el que se introducen ligeras variantes, conservándose en cambio el valor anafórico del demostrativo: "Ese coronel Mansilla, bueno, no mintiendo, engañando nunca pobre indio"/ "¡Ese coronel Mansilla, ese cristiano toro!"/ o /"—¡Ese Coronel Mansilla toro!—" /"—¡Ese coronel Mansilla gaucho!"/ e incluso, autoparodiándose: "Aquel coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear?"

a otro —de la oralidad a la escritura—, en la que el narrador pretende borrarse, ausentarse momentáneamente de su discurso (“oigamos discurrir a los bárbaros”), puede a su vez leerse un indicio del estatuto de todo el texto, una figura de la actividad de su redactor en relación con el público a quien estuvo dirigida la obra: “oigamos” remite a un “oigan” también ustedes los argumentos verdaderos —la versión no oficial— de alguien a quien también se ha pretendido acallar, o condenar al silencio, acusado de otorgar estado público a sus diferencias con el gobierno. Si el público —o su público hipotético— “sabe muchas cosas que debiera ignorar e ignora muchas otras que debiera saber”, el texto enfrenta y corrige esta falencia de los de arriba, que son al mismo tiempo los que están adentro (del poder), encarnando ese saber en los de abajo, los marginales, en los que ocupan la franja límite o se hallan directamente del otro lado, por única y última vez para Mansilla, suerte de coro trágico o, parafraseando a Foucault, memoria empírica colectiva que funciona como depositaria de la verdad. De una verdad social que le concierne, pero también, y por un desvío, portavoz de la verdad individual que al narrador le interesa hacer escuchar.

EL ESPACIO TEXTUAL: UNA CODIFICACIÓN TOPOGRÁFICA DEL MUNDO

En cierto sentido, podría leerse en la rica y a la vez precisa ambigüedad que detenta el término *excursión* —por un lado, salida, recorrida, viaje, pasaje de un lugar a otro, penetración en un espacio, en este caso, desconocido; por el otro, digresión, posibilidad de dar libre curso, salida de tema, rodeo o desvío discursivo— una suerte de marca anticipada de esa figura compleja, densa e inescindible que van tramando en el interior del relato el espacio y la palabra. Figura que se materializa en la presencia de un sistema de estructuración espacial del texto, aislable en todos sus niveles, y organizador tanto de cada una de sus instancias, como de sus implicaciones e interrelaciones mutuas. Pero esta dialéctica de las relaciones espaciales, que se semantiza de un modo particular y diverso en función del recorte o núcleo de elementos que funcionalice la lectura, y que permite además reconstruir el discurso de los no dichos, de las elisiones, y de las presuposiciones que sos-

tienen la narración, importa sobre todo en tanto inscribe, en la articulación global de sus componentes, una interpretación de la realidad nacional y del lugar que Mansilla se auto-asigna dentro de ella. Prefigurado por "*el croquis topográfico*"²⁰ que promete publicar el narrador en el primer capítulo, si el modelo espacial de la realidad representa en *UEIR* un elemento organizador en torno al cual se configuran y se constituyen sus componentes no espaciales, dicho modelo sólo adquiere su significación plena cuando se lo considera dentro del contexto de los modelos histórico-ideológicos del espacio vigentes en la cultura argentina de la época²¹ y, sobre todo, en relación con el modelo espacial dominante de interpretación cultural de la sociedad fijado por Sarmiento.

Sobre la base de esta matriz modelizadora y de su bipartición espacial, *UEIR* intentará un desplazamiento de ejes, una redistribución de sus componentes culturales, un descongelamiento de los significados coagulados en torno a cada una de las zonas. Y sobre todo, a partir de estos elementos, se abocará a la construcción de una franja mediadora, de una suerte de tercer espacio condensador, que, antes que en la realidad, se encarna en la figura de su narrador y protagonista. Último resorte ficcional de quien arriba o abajo, de este lado o del otro, no deja de reencontrarse con su propia historia, el modelo general de estructuración del mundo sustenta en el texto una ficción topológica individual.

MIRTA E. STERN

Facultad de Humanidades y Arte
Universidad Nacional de Rosario

²⁰ En bastardilla en el original.

²¹ Cfr. YURI M. LOTMAN, *op. cit.*

LA FUNCIÓN DE LA AMBIGÜEDAD EN LA
PROTAGONISTA DE *LA DESHEREDADA*
DE GALDÓS

La Desheredada (1891) inaugura la serie de Novelas Españolas Contemporáneas. Esta narración, menos importante que la que se puede considerar su obra realista más perfecta, *Fortunata y Jacinta*, menos conocida que la magistral *Miser cordia*, tan representativa como *Miau y Nazarín*, tiene como protagonista a un personaje cuya ambigüedad domina todo el campo narrativo.

En el presente artículo deseáramos demostrar cómo esa ambigüedad se entrelaza con la técnica galdosiana del contraste¹ y se prolonga en los elementos que configuran el pacto de lectura. La originalidad de este aspecto del personaje en *La Desheredada* es tal que pese a las variadas relaciones intertextuales que, como veremos, se pueden establecer dentro del mismo *corpus* galdosiano, en ninguna de ellas aparece esta característica, o a lo menos no en forma tan nítida como para llegar a configurar un personaje. Esa ambigüedad esencial es lo que deseáramos poner de relieve en el presente trabajo.

I

El estudio de las antítesis y de los contrastes ha sido un tópico común en el análisis tradicional, sobre todo el que se situaba en un plano estilístico. Sin embargo cobró otro carácter en la crítica moderna, especialmente a partir de la

¹ ANGEL DEL RÍO, "La significación de *La loca de la casa*", en Douglas M. Rogers, ed., *Bemito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1973 (en adelante citado *BPG*), pp. 321-350.

crítica estructural. Recordemos que uno de los principios fundamentales de dicha crítica basada en la lingüística, fue el de las oposiciones binarias. Estas oposiciones, que funcionan como disyunciones contrapuestas a las conjunciones, son parte importante de muchos análisis estructurales. Barthes, Greimas entre otros, demuestran claramente cómo el contraste, la oposición, da un valor diferente al texto.² En Galdós, como en Balzac, la oscilación entre las oposiciones es constante.

La frecuencia y densidad de los contrastes está en relación directa con el tipo de novela de que se trata ya que el plano urbano con su complejo entretejido de clases sociales, funciones y roles, permite un permanente juego de contraposiciones.

En efecto, *La Desheredada* pertenece al metagénero de la novela urbana dentro de la novelística realista española que tantos ejemplos ha brindado. A diferencia de la condesa de Pardo Bazán, de Clarín y de otros autores del momento que crean "fantápolis" —Marineda esconde a La Coruña, Vestusta a Oviedo—, Galdós (como Balzac), no disfraza su ciudad y desdobra el espacio matritense en los barrios del sur (de la puerta de Toledo para abajo con sus declives hacia el Manzanares, sus casuchas y su pobreza) y en los barrios altos (el Prado, la Castellana, la Puerta del Sol) donde se hallan la frivolidad y las tentaciones que someten a la protagonista. En los últimos existen bellos palacios, discurren jinetes, Amazonas y carruajes; en los primeros —en la Argenzuela, en el de Peñuelas, en la calle de Ronda—, se levantan casas modestas, pululan los carros de mulas y los cachivacheros.

Todo este movimiento de vaivén, tan característico en algunos escritores realistas (recordemos los contrastes violentos entre los salones aristocráticos y el comedor de la pensión de Mme. Vauquer en *Le père Goriot*, por ejemplo) confluyen en el personaje protagónico cuya condición se anticipa en el título. Al ser éste un individuo interrelacionado que entra y sale de diferentes espacios sociales, pone de manifiesto las oposiciones que existen entre los patrones económico-sociales. Una de estas oposiciones se presenta entre los diferentes códigos que utilizan las distintas clases: tratamiento de los

² Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Du Seuil, 1970; A. GREIMAS, *Mau-passant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Du Seuil, 1976.

criados, las antesalas, el tarjeteo, el uso de levita, sombrilla, bastón y sombrero, de papel timbrado en la correspondencia, o las ferias populares, los ventorrillos con alimentos pringosos, el uso de pañuelo a la cabeza, el traje de chula. También está codificado el hábitat físico. No hay separación entre el medio social y el hábitat. Cada barrio corresponde a una clase.

Por otra parte se establecen contrastes no solo entre la realidad literaria y la realidad histórica sino también dentro de la ficción, donde hay un juego de realidad y fantasía. Estos movimientos recorren el eje narrativo una y otra vez de una realidad a otra, de los barrios altos a los bajos, de la miseria al bienestar, de la nobleza a la marginación; vaivenes entre la salud y la enfermedad, los médicos y los locos, los palacios y la cárcel, la fealdad y la belleza, el refinamiento y la vulgaridad.

Estas oposiciones constituyen pares: aristocracia/pueblo, locura/sensatez, etc. Y curiosamente la resolución del enigma también constituye un par. La develación del misterio de quién es Isidora se da duplicadamente: a través de la marquesa de Aransis, la supuesta abuela de Isidora Rufete, hacia el final de la primera parte, y por boca del notario Muñoz y Nones que precipita con esto la degradación de Isidora. El enigma en sí resulta algo rudimentario, más rudimentario de lo que podemos hallar en Balzac por ejemplo,³ ya que el hecho de que las hijas de un ex rico comerciante hayan accedido a la nobleza resulta más verosímil que las pretensiones de un marquesado en una pobre muchacha manchega relacionada con la pequeña burguesía de Madrid. No obstante el enigma sigue los pasos clásicos y, en la ambigua actitud de Isidora hacia Miquis, podemos establecer el planteamiento; más adelante, la formulación, al indicar su presunta condición. Existen además los clásicos retardadores, como la respuesta suspendida, los equívocos que sufre la propia actante y, por último, la doble revelación de la que hablamos.

Este tipo de enigma es frecuente en la novelística realista y consiste fundamentalmente en descubrir la verdadera iden-

³ Las relaciones entre Balzac y Galdós están limitadas a título de ejemplo a esta obra y *Le père Goriot*. Las afinidades y diferencias entre ambos son mucho más importantes y han ocupado a distintos críticos. Sobre el tema remito al artículo de C. OLLERO, *Insula*, VII (1952).

tividad o condición del personaje. El lector puede esperararlo como parte del pacto de lectura que establece con el autor. Es sabido que los pactos de lectura cambian de un género a otro. Uno de los casos más claros es el de la novela policial en donde el lector sabe que habrá de conocer la solución al final pero que previamente se le proporcionarán una serie de indicios propuestos de tal manera que no pueda resolverlos. A pesar de ello, el lector en ningún momento se siente engañado. Por su parte, el lector de la novela realista *sabe* que está ante la ficción pero espera indicios que le demuestren que la historia que está leyendo es real, que sucedió y que no pudo ser de otra manera, que las condiciones sociales, económicas, morales, etc., se cumplirán inexorablemente. No hay milagros en la novela realista. El lector no espera sucesos maravillosos que transformen el destino del personaje; espera sucesos razonables.

Pero no solo el pacto de lectura se cumple estrictamente en lo que atañe a la trama sino que existe también en los llamados contratos narrativos, elementos que no tienen relevancia narrativa ("l'effet de réel" del que hablaba Barthes), "residuos descriptivos",⁴ en otras palabras, recursos que tienen como objetivo consolidar el pacto de lectura demostrando que el narrador es solo un lector más informado.

Los formalistas rusos hablaban de "motivaciones realistas" que ayudaban al cumplimiento del pacto de lectura: "[...] para un lector más avisado la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo, una cierta correspondencia [...]".⁵ A este respecto, además de las formas clásicas ("...admitámoslo en una novela, pero en la realidad...", cap. XII; "...este tipo ha venido a la narración por la propia fuerza de la realidad..." cap. XVIII, etc.), tenemos la introducción de materiales extraliterarios como son los acontecimientos históricos expresados de tres maneras diferentes: a) Como algo que se desprende naturalmente del relato (la visión de las mantillas blancas en las cabezas aris-

⁴ Cfr. J. CULLER, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, que resume las ideas de los estructuralistas al respecto.

⁵ B. TOMASEVSKIJ, "Temática", en T. TODOROV, ed., *Teoría de la literatura en los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 190 ss.

toocráticas que pasean por la Castellana indican la resistencia al rey Amadeo. b) Con una imbricación más fuerte en la fábula: a la desilusión de Isidora (primera develación del enigma) corresponde la caída de Amadeo. Un pasante dice: "Ya somos iguales", aludiendo a la proximidad de la primera República, y la protagonista repite la frase refiriéndose a la desaparición de sus posibilidades nobiliarias, con lo cual aparece una relación individuo/historia más compleja, que se acentúa en el próximo punto. c) Para aludir a los meses que transcurren entre la primera y la segunda parte de la novela, el narrador recibe la ayuda de José Relimpio que ha escrito unas efemérides en las que se mezclan los acontecimientos reales ocurridos en España (disturbios en Barcelona, desarme de la milicia, ministerio de Castelar, Restauración) con los ficcionales (unión de Isidora con Joaquín, nacimiento de Riquín, muerte de la esposa de Relimpio, etc.).

Esta irrupción de una serie extraliteraria en la serie literaria es común en la novelística realista. En los *Episodios Nacionales*, Galdós extralimita el procedimiento y los personajes históricos y ficticios actúan en el mismo nivel de verosimilitud, de tal modo que los textos adquieren un aspecto peculiar historizándose, pero al mismo tiempo, las figuras históricas se alteran ficcionándose y situándose en un espacio que, aunque proveniente de la historia, pertenece a lo novelesco.

También la serie social con los diversos estamentos que pertenecen al siglo XIX español es explicitada a través de personajes que confluyen hacia Isidora y que anudan sus relaciones con ella a través de dos vertientes: parentesco y coteraneidad. Así aparecen personajes "resortes", que provocan nuevas situaciones como Joaquín Pez, o personajes que funcionan según la estructura del discurso como Juan Bou. Con Bou (llamado irónicamente por el narrador "el obrero sol" por su manía de repetir "el pueblo soy yo") aparece la pequeña industria, en este caso la linotipia. En esa linotipia trabajará el hermano de Isidora, al que ya viéramos en un taller de sogas. Pero no se trata aquí de una verdadera industria. La primera novela española que se detiene en la naciente industria y en el proletariado es *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, un año posterior a la novela que nos ocupa.

Junto con Joaquín Pez, se presentan en la novela los

miembros de una clase muy peculiar: los esquiladores de la función pública, es decir los que medran en la Administración Pública haciendo uso de influencias y prebendas. La presentación de la familia de "los Peces" como los llama el narrador, lleva a Galdós a utilizar la parodia. Lo que parodia es el sermón religioso, parodia la voz de la verdad. Se utilizan las formas establecidas y se vuelca en ellas una gran carga irónica. El humor paródico del "Sermón de los Peces" (cap. XII) corresponde a lo que se ha llamado "perspectivismo irónico".⁶ El relato se interrumpe por un momento para incluir este falso elogio, este elogio "para ser leído al revés", esta inversión de valores que hace notar la correspondencia simbólica entre el patronímico Pez y la característica de la familia: flotar en todas las aguas políticas.

La ironía es por cierto un tópico galdosiano que en este caso está a cargo del narrador pero que también puede fluir a través del lenguaje de un personaje creando lo que Lukács ha llamado "humorismo de aspecto positivo". En este caso, el humorismo que fustiga la estructura de la Administración Pública Española se utiliza como crítica social. Esa crítica aparece en otros momentos de la novela, en el reflejo especular del diálogo entre aparentes reformadores sociales que proyectan cambios urbanísticos para ayudar a la niñez descarriada y terminan utilizando el dinero para una nueva plaza de toros, en comentarios ocasionales de algunos personajes o en los pensamientos erráticos e inconexos de Mariano Rufete.

El humor directo aparece también en Miquis, en sus respuestas rápidas y en sus recetas cómicas donde mezcla remedios y consejos. Miquis, con su doble condición de médico perspicaz y amigo preocupado, constituye una suerte de segmento fijo por el que se desliza el personaje axial de Isidora. Él siempre *está*. Primero como estudiante jovial y enamorado que le hace conocer el Madrid aristocrático y el Madrid popular y le sirve de nexos con la casa de Aransis; luego, ya médico, es el consejero que trata de ordenar la vida de la muchacha y, por fin, aparece como un desencantado observador de la decadencia final.

Es este personaje el que cumple una función técnica im-

⁶ Cfr. M. BAQUERO GOYANES, "El perspectivismo irónico en Galdós", *BPG*, pp. 121-142.

portante, ya que es quien informa al narrador sobre los acontecimientos sucedidos en los treinta y cuatro meses que transcurren entre la primera y la segunda parte. El hasta ese momento yo de la enunciación se convierte en yo del enunciado, apareciendo el autor en el capítulo XX, en el que apostrofa al personaje como voz de la conciencia de Isidora o "como interrogatorio indiscreto del autor". Galdós utiliza un narrador omnisciente pero se ha distinguido por incorporar novedosos recursos por medio de los cuales cambia su perspectiva. Tal como sucede en otras obras galdosianas, en *La Desheredada* aparecen escenas teatrales en las que se alternan el monólogo —un verdadero y anticipado fluir de la conciencia—, el diálogo y las acotaciones escénicas.⁷

Resumiendo, podemos decir que la novela realista sigue los cauces previstos y que, por lo tanto, el pacto de lectura se cumple. La mujer, cuya única cualidad es ser hermosa, es llevada por la ineptitud, la inercia, el ocio, la cobardía y tal vez la ambición hacia una prostitución más o menos elegante, más o menos declarada. Dado que ella transgrede las normas morales tal cual se espera, no hay ruptura del pacto entre el lector y el autor.

En toda la novela las condiciones sociales son homólogas a las del propio mundo galdosiano. En efecto, las clases a las que Galdós hace referencia: la aristocracia, la pequeña burguesía, la marginación, se despliegan en un "cronotopo" (usando el acertado término bajtiniano) muy preciso: Madrid entre 1872 y 1876, y son éstas las clases por las que la protagonista se desliza sin poder asirse en forma estable a ninguna.

Hay, por último, otro aspecto de la obra que aún debemos considerar. Según Bajtín,⁸ dados "dos enunciados alejados el uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.) revelan una relación dialógica". Bajtín opone las obras monológicas a las dialógicas, considerando

⁷ Sobre las técnicas galdosianas cfr. los dos trabajos de R. GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1966 y *Técnicas de Galdós*, Madrid, 1970.

⁸ M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, especialmente el capítulo "El problema del texto".

a Dostoviesky como el mayor representante de este segundo tipo de literatura, a la que él denomina 'polifónica'. Esta posición del pensador ruso abre una riquísima posibilidad a la crítica que antes había considerado ese tipo de relaciones bajo el rubro de influencias o de plagio. Para Bajtín, en cambio, en un enunciado se puede descubrir toda suerte de discursos ajenos, semiocultos o implícitos, procedentes de otros enunciados que llegaron a permear el texto del autor, establecen con él un contrapunto de tensiones y lo hacen proyectarse hacia un futuro de renovada posibilidad relacional.

En la novela que nos ocupa hay un juego constante entre el verbalizado contexto situacional y otros contextos. Conocidas son las duplicaciones, los reflejos de situaciones y personajes en la novela realista y a veces en autores tan poco sospechosos de realismo como Valle Inclán.⁹ Son en realidad referencias, especies de recuerdos de otros personajes y otras situaciones. Galdós se recuerda a sí mismo y a otros textos. No nos vamos a detener en el *corpus* de su novelística, en el que la crítica ha hallado reflejos de Maupassant, Daudet, Flaubert, Tolstoi, Turguenev, etc. Aquí, en *La Desheredada*, vamos a escuchar las voces galdosianas de *Fortunata y Jacinta*. Fortunata e Isidora son seducidas, engañadas y abandonadas por jóvenes de la alta burguesía —Juanito de Santa Cruz y el Marqués de Saldeoro—, ambas tienen hijos de esas relaciones —el que adopta Jacinta y el macrocefálico que quedará a cargo de Emilia Relimpio—; ambas ascienden y descienden por la escala de cierta economía modesta —la que va del pañuelo a la mantilla, del mantón al abrigo—. A su vez Feijoo y Miquis aconsejan a sus amigas orden en sus vidas, moderación en sus gastos, matrimonios convenientes —Maxi y Bou respectivamente—. En otras palabras, que actúen como se espera que deban actuar en su tiempo y en su clase, de acuerdo con las costumbres, sin transgresiones. Sin embargo, ambas llevadas por sus pasiones —el amor y la ambición—, transgreden todas las normas y se arruinan.

Dentro del mundo galdosiano también hay ecos de otros personajes en funciones similares, que viven otros espacios literarios o que se relacionan entre sí: Benigna en *Misericordia*

⁹ He señalado este aspecto en mi libro *La Galicia decimonónica en las Comedias Bárbaras de Valle Inclán*, La Coruña, do Castro, 1982.

mendiga para su ama como Relimpio trata de hacerlo para Isidora; Manuel Pez es el suegro de Ángel Guerra en la novela homónima. Es también personaje en *La de Bringas* y es el yerno de Pipión en las *Memorias*. . . Se trata de un personaje reiterativo en el que un crítico vio "un delicioso político proustiano, [. . .] un dandy sereno y experto manejador de fórmulas".¹⁰ Hay correspondencia también entre ciertas situaciones: el paralelo entre el desmoronamiento de las ilusiones de Isidora y la caída del rey Amadeo se vuelve a encontrar en *La de Bringas* esta vez entre la degradación moral de Rosalía y la caída de Isabel II en 1868. La Marquesa de Aransis, a su vez, sufre del mismo modo que el león de Albricht de *El Abuelo*, la deshonra a causa de la liviandad de las mujeres de su familia. Se pueden establecer aún más relaciones, escuchar más voces, pero es suficiente esta enumeración. Estos, como los otros personajes galdosianos, mantienen sus condiciones socioétnicas, a veces también las socioeconómicas y se desplazan de protagonista ficcional en una novela a un papel secundario en otra, de personaje "resorte" a personaje "embrague", de función axial a función auxiliar.

Algunas resonancias intertextuales son también muy llamativas, como las que podemos hallar en dos obras de su amiga y contemporánea Emilia Pardo Bazán. Las obras a las que me refiero son *La piedra angular* en la que hay una pelea de chiquillos con desenlace trágico, como la que aparece en el cap. VI, e *Insolación*, una deliciosa "nouvelle", en la que la aristocrática Asís va como Isidora a la feria de San Isidro y, al igual que ésta, allí se emborracha de luz, de sol y de ruido (cap. XXV).

Por fin Balzac aparece una y otra vez tanto en episodios (la mujer que gasta dinero de su marido o de su amante para salvar al hombre amado), como en recursos o situaciones de personajes (Papá Goriot y Relimpio offician de mediadores en relaciones clandestinas de Delphine e Isidora respectivamente).

En conclusión, a través de Isidora, confluyendo o desprendiéndose de ella, se plasman situaciones, personajes y acontecimientos de modo tal que la obra va creando su propio universo con ecos de otras obras del universo galdosiano y

¹⁰ Cfr. V. PRITCHETT, "Galdós sobre *La de Bringas*", *BPG*, pp. 273-78.

con el mundo literario en general. En estas interrelaciones, sin embargo, nunca aparece un personaje en el que la ambigüedad se manifieste de un modo tan marcado, ni Asís, ni Rosalía, ni Fortunata son personajes ambiguos en el grado alcanzado por la desheredada.

II

Todo resulta ambiguo en Isidora Rufete. El narrador nos hace creer que su llegada a Madrid responde al cumplimiento de sus deberes filiales pero poco después nos presenta otra razón: sus ambiciones sociales la han hecho abandonar La Mancha. Como sabemos, después del rechazo de la Marquesa de Aransis, de la que se cree nieta, Isidora inicia un pleito. Si bien ella es la actante, actúa impelida por dos personajes que no aparecen en la obra sino para morir. El primero de ellos es el tío canónigo que luego se revela como un falso canónigo y que quizá tampoco sea su tío (su carta comienza "mi querida sobrina o cosa tal"). Era este personaje el que había estimulado la imaginación de Isidora empujándola hacia sus propias fantasías (en la carta alude inclusive al motivo literario del reconocimiento por señales corporales). El otro culpable —el iniciador de la falsificación—, es Tomás Rufete quien había pergeñado la historia de falsedades y sustituciones llevado por su incipiente locura que acabará con él en el Leganés. Galdós no deja aquí resquicios para la duda: Isidora padece de un mal hereditario; su fantasía, sus jaquecas junto con otros síntomas, anuncian una futura precipitación hacia la demencia de su padre. La exacerbada imaginación de la tobosana así como los trastornos que llevan a su hermano a una especie de enajenación por la que comete un atentado real y es ajusticiado son, pues, trastornos psiquiátricos hereditarios.¹¹

La convicción de Isidora en su papel de pretendida heredera es tal que por un momento llega hasta a hacer vacilar a la Marquesa sobre la veracidad de la impostura. El narrador destaca su continente aristocrático, la nobleza y hermosura del rostro, su horror por la pobreza y la vulgaridad, su exqui-

¹¹ R. CARDONA, "Introducción a *La Sombra*", BPG, pp. 247-255, se refiere al interés de Galdós por la psiquiatría.

sito buen gusto, su amor por las cosas bellas y superfluas, su elegancia natural, todas cualidades aparentemente inherentes a su aristocracia. Cuando desciende a la degradación y a la cárcel, la transformación de Isidora alcanza su mismo lenguaje que hasta ese momento había sido sumamente cuidado, tanto para sí como para los otros —recordemos por ejemplo los reproches a su hermano Mariano— y que ahora se vulgariza llegando incluso al caló. En esos momentos Isidora se regodea en resultar aún más ordinaria, aún más perdida. El narrador nos dice que se esforzaba en parecer “peor de lo que era”.

Surge entonces la pregunta: ¿Cuál es la verdadera Isidora? ¿Aquella bien calzada y bien vestida, amante del lujo y de la palabra fina o ésta con la cara marcada por un “chirlo”, vestida al desgaire, de lenguaje marginal y de malas maneras? Si antes ambicionaba un palacio, ahora anhela un prostíbulo y el lector queda en suspenso sobre su destino hasta verla aparecer en otra novela, ya que la acción termina en el momento en que coinciden el ajusticiamiento de Mariano y la decisión de Isidora de ingresar en la prostitución. Una muerte real y otra simbólica, lo que el narrador denomina “conclusión de los Rufetes”. El destino de Isidora, al igual que su principio y su fin, su niñez y su vejez, su comienzo y su disolución no aparecen en este texto galdosiano que sólo muestra un fragmento de su existencia, justamente aquel en el que aparece lo que se ha llamado “la sombra del Toboso”,¹² encarnada por el falso tío canónigo llamado por añadidura Quijano-Quijada, con lo que la voz de Cervantes sobresale del conjunto de las voces.¹³

Es dable preguntar aquí por las razones profundas de la ambigüedad de la protagonista. A mi modo de ver la clave de ésta debe buscarse en el mismo marco de contrastes a que nos hemos referido en la sección anterior, en especial en las diferencias entre las clases. En efecto, Galdós nos presenta una sociedad fuertemente estamentada, cuya incipiente movilidad no ha podido modificar aún ni su estructura vertical ni su cohesión interior. Ahora bien, las clases poseen sus

¹² J. CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961.

¹³ Muchos son los autores que relacionan a Cervantes con Galdós; A. del Río, Casaldueiro, etc.

propios códigos que regimentan la comunicación interna y confieren a sus miembros un rasgo de pertenencia que sella su individualidad. El individuo se identifica con un determinado grupo de valores que corresponden a la clase a que pertenece, de la misma manera que se identifica con la ropa que viste, el espacio que habita y el lenguaje que emplea. Nuestro personaje —empujado por falsos datos— deja de identificarse con su clase y trata de asimilarse a aquellos otros valores que corresponden a la clase a la que cree pertenecer. Cuando tiene su primer fracaso (la primera revelación), Isidora da un paso a un lugar intermedio un tanto indefinible como el de la cortesana o mantenida medianamente elegante. En su segundo y definitivo fracaso (la segunda revelación), baja de su propio estamento y cae en la prostitución. Su falta de identidad la convierte así en un personaje signado por una ambigüedad que se extiende todo a lo largo de la obra.¹⁴

En conclusión, la novela está entretejida por oposiciones o contrastes que confluyen de una u otra manera en el personaje protagónico (plebe/aristocracia; vulgaridad/exquisitez; dinero/miseria; amor/odio; realidad/fantasia; historia/ficción; provincia/capital; virtud/vicio). Este personaje transgrede habitualmente las pautas que corresponden a su clase evitando así las transgresiones al pacto de lectura. El lector espera ese comportamiento de Isidora. No existiría la novela con una protagonista adaptada a su medio, casada con el linotipista catalán, vestida sencillamente y olvidada de sus pretensiones nobiliarias. Una protagonista sensata nos dejaría sin fábula. Isidora se ha criado sabiéndose heredera de un marquesado, es por tanto noble y sólo debe dejar transcurrir el tiempo necesario para que su “abuela” la reciba en sus brazos. Se crean así dos mundos paralelos siguiendo esa oscilación de la que hablábamos. Se establece el mundo real de la historia de Isidora y el mundo soñado de sus posibilidades, el de sus posibilidades concretas y el de sus posibilidades abstractas, como quería Lukács. Sin embargo, este personaje fuerza tanto sus posibilidades, se enceguece tanto por lograr algo en lo que en realidad ya no cree, que va más allá de lo esperado y cae en el otro extremo de la escala social.

¹⁴ Sobre la estructura social en la conciencia de los miembros de una sociedad, véase el libro clásico S. OSSOWSKI, *Class Structure in the Social Consciousness*, London, Sprott, 1973, especialmente el cap. IX.

No es la primera vez que la novela realista anticipa fenómenos que luego han de ser confirmados y analizados por la sociología posterior. Aquí Galdós revela a través de los medios novelescos el complejo mecanismo de formación de la conciencia individual y de la identidad personal por medio de la adhesión y la internalización de hábitos, modos de vida, códigos de conducta, en fin, de una determinada clase, que al par que incitan al reconocimiento por parte de los demás miembros de esa clase, reafirman en el individuo la seguridad de su propia e inalienable personalidad. De este modo, la novela realista, como señala con acierto W. Lepenies, pasa a convertirse ella misma en *fuentes* fidedigna para la comprensión y el estudio de una determinada época social.¹⁵

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



¹⁵ Cfr. W. LEPENIES, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, especialmente el apartado del cap. III titulado "Nutzen literarischer Quellen".

LA FRACTURA IDEOLÓGICA EN LOS PRIMEROS TEXTOS DE OLIVERIO GIRONDO

INTRODUCCIÓN

“Hacia 1925 —recuerda Juan Pinto—¹ conocimos un muchachón que gustaba cantar la parodia de un tango de letra sucia y erótica. [...] El cantor de estos versos decía ser vanguardista y afirmaba poder escribir un libro como el de Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Lo ocurrido era muy simple: el *ismo* literario, el ultraísmo, conocido generalmente como vanguardismo, había llegado a la calle.” Este curioso testimonio nos acerca a una serie de interrogantes relacionados con el estudio de todo texto literario: ¿qué actualización de contenido se produjo en aquella lectura de 1925, contemporánea a las condiciones de emisión del texto de Girondo? ¿Cómo se relaciona esta lectura con la prevista y diseñada en la misma estrategia textual? ¿Qué conexiones operan entre obra y contexto, entre programa textual y autor empírico? Nuestro trabajo pretende responder a estas preguntas en la lectura de un discurso poético específico: el primer tramo de la obra de Oliverio Girondo.² Intentamos, pues, acceder a la propuesta de mundo que surge de estos textos a partir de la premisa: todo texto funciona como una *máquina presuposicional*,³ como el tejido de lo dicho y lo no dicho. En

¹ JUAN PINTO, *Pasión y suma de la expresión argentina*, Buenos Aires, Huemul, 1971.

² Tomamos como *corpus*: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922-segunda edición 1925) y *Calcomanías* (1925), aunque extendamos algunas de las consideraciones también a *Espantapájaros* (1932). Para cada uno de estos textos utilizaremos las siglas: VP-CL-EP respectivamente. Las citas responden a las *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1963.

³ Cfr. UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

consecuencia, los elementos diseñados por la estrategia textual (representación de un posible, ⁴ emisor y receptor modelo) sólo adquieren un sentido a través del *conjunto de presuposiciones* ⁵ que todo texto activa en el lector y que comunican el modo de mundo propuesto por la obra literaria con la referencia extratextual. Por último, la actualización de sentido operada por el lector empírico se articula con los contextos socioculturales y las condiciones pragmáticas de producción, emisión y recepción del texto.

LA REPRESENTACIÓN Y EL TRABAJO SOBRE EL DISCURSO .

Nuestra lectura propone para las dos primeras obras de Gironde un principio constructivo (el *viaje cosmopolita*, desplazamiento y unión de elementos contrapuestos) ⁶ que hegemoniza la representación: desde el material extratextual *viaje* hasta el movimiento de un discurso que se constituye en la contradicción.

Así, la representación aparece articulada sobre la base de la remisión a datos extratextuales claramente reconocibles:

⁴ Con referencia a la consideración del texto como *mundo posible* cfr. U. Eco, *op. cit.*; DELFINA MUSCHIETTI, "Desplazamiento y correferencialidad en el discurso poético" en *La metáfora*, Buenos Aires, Hachette (en prensa).

⁵ El concepto de 'presuposición' no se utiliza aquí en el sentido lógico del término sino en su acepción pragmática. En el texto literario, el conjunto de presuposiciones abarca un conocimiento o saber general acerca del mundo, el contexto situacional de emisión, el contexto-universo del discurso y las instituciones literarias. Por este último ítem se entiende la información que todo texto literario transmite y recoge acerca de los hechos semiótico-literarios: patrones de género, estilo, retórica, así como su relación con los otros textos de la serie literaria.

⁶ En *Literatura y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1983, DAVID VIÑAS cita el 'cosmopolitismo' como uno de los rasgos del *viaje estético* de "los hijos del 80", entre los que incluye a Güiraldes y Gironde. En el caso de este último sólo anota ejemplos de dos de sus textos posteriores (*Persuasión de los días*, de 1942 y *Campo nuestro*, de 1946): las únicas dos obras de Gironde que cumplen al menos con algunos de los rasgos que aparecen en la escritura de los hijos del 80 "apolíticos y espiritualizantes". Como se verá en el desarrollo de estas páginas, los primeros textos de Gironde distan mucho de una estética idealista aunque el cosmopolitismo opere en ellos como principio constructivo.

las fechas y lugares que conforman el itinerario de un viaje. Del mismo modo la serie que conforman los títulos de *VP* y *CL* reenvían al cuadro intertextual hipercodificado *diario de viaje*; aún más, los poemas juegan con la traducción de otra serie cultural (artes plásticas) para fingir-se “croquis” o “tarjeta postal” que fijan las diferentes etapas del itinerario. En este sentido, se observa cómo el posible textual privilegia los productos culturales como la trama desde la cual se lee la realidad extratextual: ésta aparece exhibida como materia discursiva reformulada a través de la mediación de los sistemas modelizadores secundarios⁷ (esp. artes plásticas pero también literatura, música, artes visuales). Surge de esta observación uno de los factores constructivos (el que se podría llamar *estetizante*) que organiza el posible textual.

Pero lo que aparece como un rasgo distintivo en la construcción de los *VP* proviene de un claro efecto de lectura: los datos que remiten al extratexto generan un efecto de aplanamiento de las diferencias culturales entre uno y otro ámbito:⁸ a) lugares muy lejanos aparecen unidos por fechas muy próximas (p. ej. Mar del Plata-Buenos Aires-Biarritz, octubre 1920); b) esos ámbitos distantes entre sí se colocan en un mismo plano y son *modelados* por un mismo tipo de discurso.⁹ Tanto es así que frente al único texto que carece de datación (“Apunte callejero”) resulta difícil decidir una hipótesis de lectura: ¿a qué espacio nos remite? Cruce y pa-

⁷ Para la definición de *sistema modelizador secundario* cfr. YURI LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978. Como ejemplo de la forma en que opera este sistema en los textos de Girondo: en Sevilla se pasea “un cura de Zurbarán” (“Croquis sevillano”) y en “Venecia” las mujeres son “heroínas d’Annunzianas”. El texto maneja esta trama intertextual no sólo como cita explícita sino también en el modo de construcción de la representación a la manera de (p. ej. la representación cubista en “Croquis en la arena”).

⁸ Observación que compartimos con CARLOS R. GIORDANO cuyo trabajo (“Vanguardia y cosmopolitismo en Oliverio Girondo”, *Letterature D’America*, Roma, Mario Bulzoni, 1982) hemos conocido en el período de redacción de estas páginas y del cual hemos extraído valiosas sugerencias: en especial, su insistencia en el “pragmático materialismo” que preside la concepción del mundo de *VP* y *CL*, así como su caracterización del viaje girondino como *desmitificador y sacrilegro*.

⁹ En especial, la correspondencia entre “Café-concierto” (Brest) y “Milonga” (Buenos Aires): “Croquis en la arena” (Mar del Plata) y “Biarritz”; “Nocturno” (Buenos Aires) y “Otro nocturno” (Paris).

saje que resulta a la vez choque enmascarado de dos culturas: Buenos Aires-Europa. Volveremos sobre ello más adelante.

La movilidad y el desplazamiento también actúan como principio constructivo en la articulación de la referencia textual. El efecto de "aquellarre" o "danza macabra de las cosas", que bien señalaron Pellegrini y Gabriel Alomar en sus lecturas de los *VP*,¹⁰ proviene de los procedimientos privilegiados por el texto en la construcción de la referencia: metonimia y sinécdoque. Es decir, contaminación referencial, desarticulación y desmembramiento sinecdóquico del ELLO que desplazan en desmesura y focalización las *cosas* tal como las conoce nuestra *experiencia*, esto es, nuestro contacto con la realidad así como ha sido formalizado por las instituciones de la cultura a la que pertenecemos. Aquí encontramos, pues, una primera orientación opuesta a aquel factor *estetizante* (cfr. *supra*) en la organización del posible.

En este mismo sentido el principio constructivo se manifiesta en el trabajo sobre el discurso, cuya identidad aparece fracturada en la contradicción. El sintagma de *VP* y *CL* se construye sobre el rasgo de la imprevisibilidad: sucesión de registros heterogéneos y opuestos que se excluyen y se niegan mutuamente montados sobre el eje del humor y la irreverencia.¹¹ En efecto, irreverencia y desacralización (moral, reli-

¹⁰ GABRIEL ALOMAR, "La literatura nacional en el extranjero", *La Nación*, 23-12-1923; ALDO PELLEGRINI, "La poesía de Gironde" en su *Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1964.

¹¹ Así, p. ej., se cruzan en un mismo sintagma el discurso de prestigio social con abundante léxico cosmopolita y el que proviene de cuadros sociales bajos (cfr. "Milonga"); el discurso fuertemente erótico y escandaloso con el de referencia religiosa o el formal convencionalizado (cfr. "Sevillano": "frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo"); el discurso de prestigio cultural con abundante cita especializada y el de la retórica convencional a través de la parodia. Para este último caso, resultan muy abundantes los ejemplos de la irrisión del recurso exclamativo propio de un romanticismo-modernismo trasnochado que siempre resulta quebrado por un rasgo imprevisible (cfr. el final de "Croquis en la arena"). Este grado hiperbólico de heterogeneidad en la constitución del discurso girondino lo acerca a la concepción peculiar de unidad que instaura la obra de arte vanguardista según PETER BÜRGER: "No es la armonía entre las partes individuales lo que constituye el todo, sino la relación contradictoria de elementos heterogéneos" (*Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1984, p. 82.)

giosa, estética) constituyen el discurso girondino en estos primeros textos. He aquí, entonces, una propuesta de mundo que combina contradictoriamente un modo de lectura estetizante de la realidad con una organización carnavalesca de la referencia y el discurso: burla agresiva de la doxa y la institución social, que desenmascara relaciones formalizadas y propuestas idealizantes.

UNA ESTRATEGIA QUE OCULTA Y DELATA

El texto, siempre de alguna manera *reticente*, aparece como la palabra que dice y calle a la vez; aquello que se construye en el diálogo interdiscursivo de emisor y receptor a partir de lo manifiesto y de lo silenciado: sobre ambos elementos, domina la valoración ideológica. Pues bien, en estas primeras obras de Girondo, la estrategia textual esconde y delata a la vez al que tiene la palabra: el YO aparece escondido detrás del ELLO, protagonista privilegiado de la representación textual. Sin embargo —y en especial en el discurso poético, siempre redundante señalización del yo— las huellas enmascaradas de la enunciación, huellas evanescentes de lo no dicho, conforman el diseño de una figura y de un espacio. ¿Cuáles son las predicaciones que soportan a ese YO emisor oculto?, ¿desde dónde mira?, ¿cuál es su espacio de pertenencia? Una serie de datos textuales, que el lector percibe a través de su conjunto de presuposiciones, dibuja y delata ese espacio:

- 1) El itinerario de los viajes, cuya caracterización se hizo más arriba (grandes centros urbanos cosmopolitas, nivelación de ámbitos culturales, la ubicación en un solo recorrido europeo en *CL*) a la que se agrega una observación más: la elección de Buenos Aires-Mar del Plata como los únicos centros frecuentados en el ámbito local.¹²
- 2) Los escenarios en los que se ubica el emisor: el “casino” (“Biarritz”); “los compartimentos de primera” (“El tren expreso”) junto a cafetines y cabarets (“Milonga” y “Café-

¹² “Claro que no es Mar del Plata, pero el Balneario Municipal tiene sus democráticos encantos”. Así reza el epígrafe de una foto que muestra a un grupo de bañistas sentadas en las gradas del Balneario Municipal de Buenos Aires (*Crítica*, 23-12-1923).

concierto"): según el comentario de un cronista de la revista *Nosotros*, esta mezcla de ámbitos era muy cara a los "señoritos" de la época.

3) La competencia discursiva-manifiesta en un léxico *culto*, *cosmopolita* al que el fluido manejo de lenguas extranjeras confiere prestigio social.¹³ Este nivel del discurso se quiebra en la descripción de cuadros de bajo nivel sociocultural: cfr. el tratamiento para "machos" y "hembras" en "Milonga" con "las chicas de Flores" en "Exvoto". En algunos textos que conjugan estas diferencias en un mismo espacio se hace evidente la valoración ideológica implícita en la manifestación que clasifica y organiza la referencia: p. ej., las cinco primeras estrofas de "Croquis en la arena" hablan de "playa empolvada", "bañistas", "chicas que se inyectan novelas y horizontes"; en ese espacio se incluye el YO ("Mi alegría"). A partir de la sexta estrofa aparecen "los fotógrafos" que "venden", los "quioscos", las "sirvientas cluecas", el "marinero". Espacio tipográfico y nominación se aúnan para marcar la distancia social que separa a ambos grupos.

4) Una competencia altamente especializada que se manifiesta: a. en el manejo de un intertexto cultural prestigioso; b. en el modo de construcción de *VP* y *CL*, que cita el metatexto de la vanguardia europea y se inserta dentro del sistema literario argentino en la élite de la clase *ilustrada* (generación martinfierrista).

La conclusión es obvia: la imagen de autor se dibuja en estos textos con las mismas predicaciones que recibe en la Argentina de los años veinte un miembro de la clase dominante; sólo desde este espacio social se tenía acceso al status de *viajero cosmopolita y culto* que señala dos núcleos de poder: el económico y el cultural.¹⁴ En este sentido resulta

¹³ Como ejemplos: "jazz-band" (106); "rugby" (106); "foxtrot" (76); "cocottes" y "champagne" (65); "upper-cut" (107); "pizzicato" (66), etc. Este tipo de inserción cosmopolita en el lenguaje desaparece del discurso girondino a partir de *Espantapájaros* (1932).

¹⁴ *EP* marca en este sentido también un cambio notable: el YO del texto aparecerá identificado la más de las veces con un personaje tipo de la clase media ("Nunca he dejado de llevar la vida humilde que puede permitirse un modesto empleado de correos" p. 161), afincado en Buenos Aires: ni viajes ni lenguaje cosmopolita ni cita especializada, las remisiones a una clase social privilegiada aparecen borradas en este texto.

revelador el testimonio de recepción de Luis Góngora: “un Girondo millonario en metáforas y hasta creo que millonario auténtico (esta clase de literatura requiere más familiaridad con los libros de cheques que con los libros clásicos) . . .”¹⁵

Esta correspondencia entre la imagen de autor que surge de la estrategia textual y la que surge de los datos biográficos del autor Oliverio Girondo halla un punto concreto de encuentro en la producción de los textos y su circulación en el mercado. Los pies de imprenta y datos de edición señalan que *VP* (1922) y *CL* (1925) fueron editados en Europa (Francia y España respectivamente). En el caso de *VP*, se trata de una edición de lujo, casi artesanal, con un alto porcentaje de tirada fuera de comercio. Esta caracterización contrasta con la edición de *CL* (ed. Calpe), mucho menos costosa, y en mayor medida con la segunda “edición popular” de *VP* (Proa, 1925). Volvemos sobre ello al tratar los aspectos de la recepción.

El desplazamiento-viaje cosmopolita señalado antes como principio constructivo indica el descentramiento que articula la escritura de Girondo en estos primeros textos: contraste entre una lectura estetizante de la realidad y la burla corrosiva de la institución, por un lado; aplanamiento de las diferencias culturales aludidas en la representación poética, por el otro. Es decir, creación de un posible que nivela Buenos Aires con Europa en un discurso que adscribe el lugar de la enunciación a una clase social determinada y exhibe en su reverso el desarraigo de un sujeto que se des-dice y delata un espacio socioideológico quebrado.

EL LECTOR: UN MODO MÁS DE LA CONTRADICCIÓN

El mismo carácter dual que domina el espacio de la enunciación puede rastrearse en la relación entre el lector diseñado por el texto y el lector real. La contradicción no sólo abarca lo que Rubione llama “la incertidumbre que padece Girondo en *Veinte Poemas* respecto de sus destinatarios”¹⁶

¹⁵ LUIS GÓNGORA, “Paul Morand, el cosmopolita”, *Martín Fierro*, seg. época, 1, 4 (1924).

¹⁶ ALFREDO RUBIONE, “La literatura bifronte”, *Xul*, 6 (Buenos Aires, 1984).

sino también la actitud ambivalente que exhiben los testimonios de recepción de la época.

En efecto, la aparición de *VP* (la de *CL* alcanza menos repercusión) es señalada estruendosamente como un "éxito" "de gran venta en las librerías" ante la perplejidad del propio Gironde.¹⁷ Por otro lado, la crítica de la época coincide en vincular estos textos con el cosmopolitismo a lo Morand o Cendrars y señala una serie de características que pueden resumirse en: humor agresivo - falta de pudor e irreverencia - destreza verbal - metáforas deslumbrantes. Al mismo tiempo, ubica a Gironde como un "poeta de gran valor", "un escritor excepcional" y exalta su "originalidad" y la "riqueza de su fantasía poética". En 1923 su aparición en el sistema literario argentino es saludada por *Nosotros* como "uno de los acontecimientos más interesantes del año literario que acaba de transcurrir". En un espacio dominado por las figuras de Lugones, Banchs y Fernández Moreno, resulta significativo el reconocimiento *oficial* que se desprende de las críticas aparecidas en el suplemento dominical de *La Nación* y la revista *Nosotros*, ambos órganos de alguna manera representantes de la institución ideológico-literaria que Gironde ataca desde sus textos. Reconocimiento que, de una manera más coherente, abandona a la obra de Gironde en sus propuestas más radicalmente vanguardistas: *Espantapájaros* (1932) y *En la médula* (1954).¹⁸ ¿Por qué, entonces, este aval institucional para con dos textos que se presentan como rechazo burlón y corrosivo de esa misma institución?

Resulta evidente que esta actitud contradictoria de la crítica *oficial* responde a la ambivalencia antes señalada en el programa textual de *VP* y *CL*. En efecto, si los textos se constituyen en la crítica burlona de la institución moral, religiosa y estética, se apoyan al mismo tiempo en un metatexto y un circuito cultural prestigioso: Europa-Buenos Aires. Los dos comentarios aparecidos en *La Nación* en 1923 y 1924 responden a los títulos: "La literatura nacional en el extranjero"

¹⁷ Cfr. Góngora, art. cit.: "Oliverio Gironde en México", *Martín Fierro*, seg. época, 2, 14 y 15 (1925).

¹⁸ *La Nación* vuelve a considerar a Gironde un poeta de interés con *Persuasión de los días* (1942) y *Campo nuestro* (1946), las dos obras mencionadas por Viñas en su caracterización del viaje estético (cfr. nota 6).

(desde España escriben G. Alomar, Díez-Canedo y "La Pluma") y "La literatura sudamericana vista desde París" (escribe Francis de Miomandre). En cuanto a la revista *Nosotros*, las dos reseñas (1923 y 1924) fueron firmadas desde España por Díez-Canedo y Ramón Gómez de la Serna respectivamente. De este modo, las propuestas renovadoras y críticas de Girondo aparecen neutralizadas por este circuito de lecturas que ubican a *VP* y *CL* como productos recibidos desde *Europa*: se editan allí, se leen y reseñan allí.

Las circunstancias de emisión y recepción europeas de los textos así como las características de una representación que vincula autor modelo con autor empírico en un espacio social prestigioso, condicionan de una manera muy particular la lectura practicada por los órganos de la institución literaria argentina: el privilegio de clase que permite a Girondo alternar su residencia entre Europa y Buenos Aires así como acceder al dominio de los bienes culturales se extiende a sus posibilidades de creación y representación literarias; sólo desde esa posición se le permiten contradicciones y *desvíos* ideológicos. Otra será su relación con esta crítica a partir de *EP* (su primer libro editado en Buenos Aires), que exacerba la propuesta vanguardista sin la mediación neutralizadora del circuito de emisión y recepción europeo.

Desde la apoyatura del metatexto cultural prestigioso se resuelve el problema que plantea a la crítica el uso espectacular de un registro poco usual en Argentina: el poema en prosa. En el corpus crítico ya mencionado no se duda en llamar "poeta" a Girondo ni en obedecer a la autoclasificación que propone el título de *VP*.¹⁹ Si no existía aquí una tradición reconocida de poemas en prosa, en Francia la autoridad de Baudelaire, Rimbaud, Morand o Cendrars disuelve una vez más el conflicto entre diferentes normas estéticas. En este sentido, es muy significativo el cambio de actitud que en 1927 exhibe Evar Méndez, cuando la figura de Girondo se opaca

¹⁹ "Para identificar un texto como un poema debemos buscar en el conocimiento que ya se posee y que nos ha sido dado por la tradición" dice Bürger, *op. cit.*, cap. 1 (la traducción es nuestra). SUSANA REISZ DE RIVAROLA, siguiendo a Lotman, habla de un metatexto clasificador y evaluador en constante cambio que rige la caracterización del texto literario. ("La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios", *Leris*, V, 1 (1981).

en un contexto que elige ya con decisión la poética de Borges como la cristalización de un proyecto cultural: es entonces y no antes cuando el tipo de registro utilizado por Gironde y su propio *status* de *poeta* empieza a ser cuestionado.²⁰

El otro punto a considerar en el plano de la recepción es el cruce entre lector modelo y lector posible. Una primera contradicción aparece en el choque de dos competencias diferentes: a) la del lector que los textos de *VP-CL* suponen como decodificador habilitado de su trama semántica, a lo cual se une —en el caso de los *VP*— una edición muy costosa, de difícil acceso para el lector común: todo ello configura un *público de pares* que se explicita abiertamente en las dedicatorias de *CL* (cfr. Rubione, art. cit.); b) la de un receptor propuesto por el título de *VP*: *para ser leídos en el tranvía*,²¹ mandato evidentemente irónico del autor. Esta ironía, que llamó la atención de casi todos los críticos, abarca desde el tamaño excesivo e incómodo del libro hasta su precio: 5 pesos o 12 pesetas, según se consigna en el colofón de la segunda edición. Cuando ésta aparece en Buenos Aires en 1925 con la caracterización de “edición tranviaria a veinte centavos” (inscripción de tapa) o la de “edición popular” (según un aviso publicitario de la editorial Proa), la ironía se disuelve. Ahora el tamaño de la obra se reduce a un volumen de bolsillo y su precio ha descendido de 5 pesos a 1,50.

Si seguimos a Eco en su afirmación: “Un texto no solo descansa sobre sino que contribuye a producir una competencia” (cfr. *op. cit.*, p. 56), podemos considerar que nos hallamos frente a un aspecto más de la ambivalencia girondina en el programa textual de estos primeros textos: su rechazo del burgués como *celui qui ne comprend pas* más un aparente desdén por el mercado literario se contradicen con su intento por generar un nuevo público que, además de masivo, tuviera acceso a los criterios de ruptura estético-ideológicos y a una competencia especializada. En este sentido operan los cambios que se producen en su poética en *Espantapájaros* (Al alcance de todos) así como las tempranas reflexiones de sus membretes: “Un libro se construye como un reloj y se vende como un

²⁰ EVAR MÉNDEZ, “Doce poetas nuevos”, *Síntesis*, 1, 4 (1927).

²¹ “Ya lo dijo un escritor del presente: El poeta va en autobús. El vulgo en tranvía” (Evar Méndez, art. cit.).

salchichón". Interés por el mercado que Girondo hace explícito tanto en la preocupación por publicitar sus obras²² como en sus esfuerzos por publicarlas ("Voy a España en busca de editor" dice con referencia a *CL* en un reportaje realizado en México; cfr. nota 17): clara contradicción con sus conocidas declaraciones de la "Carta abierta a 'La Púa'" en las que expresa fuerte desdén por el hecho de publicar.

En 1949, Girondo reflexiona sobre el intento renovador del periódico *Martín Fierro* y alguno de sus efectos:

Debido, en buena parte, a su influencia visible e inmediata, como a sus resonancias imprecisas y soterráneas, el arte y la literatura ahora cuentan, sin duda alguna, con mayores posibilidades y con un público menos impermeable. De la absoluta carencia de verdaderas editoriales, hemos pasado a ser uno de los centros de mayor importancia del idioma. No sólo los prosistas, sino hasta los poetas nacionales, suelen encontrar un editor más o menos incauto.²³

Contradicción y ambivalencia, entonces, en el espacio de la recepción: incoherencia ideológica en el aval institucional; doble programa en la busca que va de un público de pares a una "edición popular", de un declarado desdén por el mercado a una tarea de difusión y creación de nuevas posibilidades de edición. La labor intelectual de Girondo se desarrolla en un campo de tensiones opuestas: del escritor "heredero" y "millonario" al trabajo incansable por la profesionalización del escritor.

²² Girondo no ocultaba su interés por el mercado; su demostración más espectacular fue la realización de una gran campaña publicitaria montada para la venta de los 5.000 ejemplares de la edición de *EP*. (cfr. testimonios de Pellegrini, *op. cit.*, y de NORA LANGHE en "Palabras con Nora Langhe"). Sin embargo, ya en un reportaje publicado en *Proa* 1, 4 (1924), dice Girondo: "En un aviso que publiqué al anunciar mis *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, imaginé lo que otros pensarían...". También se conoce un folleto publicitario que acompañó la "edición popular" de los *VP*, que incluía resúmenes de la mayoría de las reseñas críticas publicadas con motivo de la primera edición.

²³ *El periódico MARTÍN FIERRO (1924-1949)*, Memoria de sus antiguos directores, Buenos Aires, 1949.

OLIVERIO GIRONDO Y LA VANGUARDIA: "ABRIR AL ARTE
LAS PUERTAS DE LA VIDA"

Todo lo antes expuesto toca de una u otra manera el problema de la inserción de Girondo en la vanguardia.²⁴ Programa textual contradictorio que se inscribe en un proyecto cultural también contradictorio: el de la vanguardia argentina.

Como punto de partida, el tratamiento de la vanguardia nucleada alrededor del periódico *Martín Fierro* plantea el problema del traspaso de categorías y procesos propios de la realidad europea al contexto sociohistórico argentino de los años veinte: como se sabe, una categoría que cambia de contexto cambia también de función. Así, por ejemplo, el odio al burgués que Bürger señala en la vanguardia histórica europea como rechazo de la racionalidad de medios y fines de una sociedad industrializada en un estadio avanzado de la burguesía, esto es, con una sólida clase media asentada y adocenada en los mecanismos de las instituciones sociales (entre ellas, la del arte) evidentemente debía funcionar aquí con diferentes modalidades.

En nuestra sociedad de principios de siglo, con una estructura todavía agraria, el rechazo caerá sobre el inmigrante: aquel que la clase en el poder siente como invasor en tanto agente de la paulatina transformación de la sociedad que prepara el ascenso de la clase media argentina y la creación de un incipiente proletariado. Lo que en Europa es reacción contra el *statu-quo* puede leerse en Argentina como reacción frente al cambio. De allí que el grupo martinfierrista, que se componía en su mayor parte de la élite ilustrada de la clase dominante, actuara en ese contexto con claros perfiles distintivos de la vanguardia europea (a excepción, como veremos, de la obra y la figura de Girondo). Dos rasgos, p. ej.: a) la opción fuertemente esteticista que operaba con el arte como una institución desgajada del resto de las fuerzas sociales; b) el "moderatismo ideológico", como bien señala Beatriz Sarlo,²⁵ que diluyó el entusiasmo inicial de las propuestas de

²⁴ Seguimos a Peter Bürger (*op. cit.*) en la caracterización de la vanguardia histórica europea.

²⁵ BEATRIZ SARLO, "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII, 5, Lima (1982).

ruptura antiacademicistas. Ello confluirá finalmente en un proyecto cultural de idealización de los valores tradicionales: el criollismo urbano de vanguardia. Es necesario aclarar que no analizamos aquí en particular las intenciones y obras de los autores que formaron el grupo martinfierrista sino los efectos de lectura que esas obras provocaron y su utilización desde un proyecto cultural en un contexto sociohistórico determinado.

Pues bien, ¿cómo se inserta la obra y la figura de Girondo en este proyecto cultural?

Si nos atenemos a la proclama programática de Valery Larbaud en *Proa*: “crear una élite intelectual fuertemente instalada, respetada”, por un lado se advierte la contradicción con las propuestas de difusión cultural manifestadas por Girondo, y por otro lado, la paulatina marginación de su figura hasta la aparición de *EP* que marca su entrada en el espacio de los olvidados. Estos cambios de posición en el campo intelectual argentino actúan paradigmáticamente en las dos figuras de mayor trascendencia del grupo *Martín Fierro*: Borges y Girondo. Basta confrontar el espacio dedicado por Díez-Canedo a los exitosos *VP* y a los apenas prometedores versos de *Fervor de Buenos Aires* (*Nosotros*, nov. 1923) con el breve ensayo sobre los poetas nuevos publicado por Evar Méndez en 1927 (art. cit.). En él, como ya dijéramos, la poética de Borges es elegida como la cristalización de un proyecto cultural. Borges es ya el poeta consagrado del criollismo urbano: “Es el añorador de todas las cosas tradicionales, de las viejas y queridas cosas argentinas, el amante de todo lo que se va y se perderá para siempre. Así es fiel a su estirpe.” Borges posee una “poesía personalísima” en la que “se advierte el estudioso de autores clásicos, de maestros de la poesía universal”. Elección y lectura que obliga a un desplazamiento de la figura de Girondo a la de un simple “humorista” o “bocetista de brillantes y sabrosos fragmentos” para terminar con su exclusión del campo de la poesía: “Girondo poeta —para aplicarle el calificativo por entero habría que darle un sentido muy largo, muy de hoy a la palabra— sólo aparece en un par de *nocturnos* de su primer libro, en cuatro o cinco composiciones del segundo: *Calcomanías*.” Este desplazamiento se origina en las características de una propuesta textual que se resiste al encuadre de un proyecto idealizador y estetizante. La falta de

homogeneidad y de cohesión en las posturas estéticas de los integrantes de Martín Fierro, que el propio Gironde reconoció en 1949, se resuelve en esta reorganización del espacio de prestigio cultural a partir de una lectura dirigida desde el poder de lo instituido.

Ahora bien, ¿en qué consiste esa resistencia de la obra de Gironde frente al proyecto cultural de su clase? La crítica siempre reconoció a Gironde de una manera algo oscura como el *más* vanguardista de los ultra argentinos. Es interesante el análisis de ese *plus* desde el cual los textos de Gironde se resisten al proyecto hegemónico y se constituyen de manera ambivalente y dual en una propuesta de ruptura. En este *plus* también podemos encontrar los rasgos que hacen de Gironde una figura divergente y a la vez aglutinadora entre los miembros del grupo *Martín Fierro*.

La tensión que se percibe en la obra de Gironde entre una estética idealista heredada y una estética *materialista*²⁶ aparece en *VP* y *CL* claramente movilizadas hacia las propuestas de esta última: "aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo". Poética que inscribe en la poesía argentina la materia de los cuerpos, los objetos, el deseo. Se cumple en Gironde, entonces, una de las premisas que Bürger señala para la vanguardia histórica europea: reintegrar la literatura a la praxis de vida.²⁷ Una y otra vez los textos de Gironde insisten

²⁶ En su artículo "Arte, arte puro, arte propaganda" (reproducido en *Xul*, 6 [1984]) con fecha de 1933, Oliverio expone claramente esta contradicción: junto a categorías estéticas universales y libres "de las contingencias del tiempo y el espacio" mantiene una concepción histórica del arte: "El artista [...] al contacto de la vida que lo rodea y lo modela, capta el ritmo de su época y traduce su acento en la obra que crea"; es así como aún "la obra más abstracta —un poema de Mallarmé, un cuadro de Picasso—" permiten la reconstrucción de "la época en que se produjo". Sus embates contra el arte puro confirman esta línea de pensamiento y el rumbo materialista de su estética. Todas las citas programáticas pertenecen a este artículo.

²⁷ En este sentido trabajaron los intentos surrealistas: hacer de la poesía una práctica de vida. Es interesante observar que Gironde fue el único de los miembros del grupo Martín Fierro que se interesó por el movimiento surrealista y que incluso participó de algunas de sus manifestaciones en París (cfr. testimonio de Pellegrini, art. cit.). En esta línea, los escritos de Gironde sobre arte insisten en esta necesidad de desacademizar el arte y abrirle así "las puertas de la vida" (cfr. *Pintura Moderna* y el art. citado *supra*).

en esta contaminación arte-vida que él mismo enunció como su programa: "el arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una posibilidad de vivirla más intensamente"; por eso descarta el *arte puro*: "prefiero lo desgajado y lo viviente[...]; un arte para todos los días, un poco popular, un poco desgarrado". Un arte que desenmascara el orden impuesto de lo cotidiano, de lo instituido para exhibir la materia viva oculta detrás de lo socialmente formalizado: el cuerpo y el deseo de "las chicas de Flores", de las "vírgenes" y los "nazarenos" de la Semana Santa de Sevilla, la codicia de los que acuden al casino en Biarritz. Una palabra que desnuda y desacraliza "con agresiva falta de respeto" la autoridad de la doxa moral, religiosa, estética; mezcla de lo sublime y lo profano, lo bajo y lo alto, texto "graciosamente carnavalesco",²⁸ abre para la poesía argentina el espacio de lo prohibido: piel, sexo, nalgas, falos y pezones cruzan Venecia, Sevilla, Buenos Aires o París, Venus y vírgenes, calles, casinos y procesiones. El evidente escándalo que suscitó la aparición de estos poemas fue en un primer momento silenciado tras el prestigio del circuito de lectura europeo y se declara abiertamente con la aparición de *EP*; este mismo escándalo acompañará siempre algunas zonas de lectura de los primeros textos de Girondo: como ejemplo, la descalificación moral que Marta Scrimaglio en 1964 descarga sobre *EP* tildándolo de "morbozo".²⁹

A partir de aquí, el último punto de relación con la vanguardia europea en la tercera de sus características: rechazo del arte como institución, esto es, según las palabras de Bürger: el "aparato productivo y distributivo y también [...] las ideas acerca del arte que prevalecen en un momento dado y que determinan la recepción de las obras" (la traducción es nuestra). De acuerdo con lo antes expuesto, queda en claro que también en este punto la actitud de Girondo aparece como contradictoria. Si, por un lado, el rechazo de lo instituido en arte se manifiesta en sus textos en la producción de nuevos cuadros intertextuales en la poesía argentina y como consecuencia la creación de un público; por el otro, ya hemos señalado su interés por las leyes del mercado, los mecanismos de

²⁸ Alomar, Gabriel, art. cit.

²⁹ MARTA SCRIMAGLIO, *Oliverio Girondo*, Santa Fe, Cuadernos del Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1964.

distribución y publicación. El punto es que en el contexto histórico-cultural de la Argentina de principios de siglo este interés toma un signo contrario al que pudo haber tenido en el contexto europeo: el comentario desdeñoso de Borges ("trajo ese concepto comercial de la literatura")³⁰ que singulariza una vez más a Gironde del resto de sus compañeros de *Martín Fierro*, demuestra que ese interés por el mercado operaba como una actitud revulsiva en nuestro medio. Lo que en Europa quizá intentaba romper con un circuito de comercialización anquilosado, aquí se manifiesta como la lucha por un cambio: la profesionalización del escritor y la consolidación de un mercado editorial en ciernes. Elementos dependientes sin duda de las transformaciones que empezaban a producirse en una sociedad atrasada: el ascenso de las clases medias y la consecuente democratización de la cultura.

En síntesis, estos primeros textos de Gironde revelan una fractura entre el programa textual y la trama ideológica que lo vincula con su contexto de emisión: el lugar desde donde se escribe y su inserción contradictoria en el modo de mundo propuesto por la escritura. Contradicción y ambivalencia son la marca de esta estrategia textual que delata y niega a la vez un espacio ideológico de pertenencia, en una constante quiebra que va desde su relación con el público y las instituciones hasta su resistencia a encuadrarse dentro del proyecto cultural que se promueve desde el mismo espacio ideológico de origen. A

³⁰ "Una vez recuerdo que nos reunimos los miembros de la revista *Martín Fierro* y dijimos ¿cuál es el más flojo? [...] en general dijimos que el más flojo era Oliverio Gironde. Él estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a las librerías, o a los diarios, o a otros escritores, yo los distribuí entre mis amigos, pero él no; claro, él vino de París y trajo ese concepto comercial de la literatura." (en *Xul*, 6 [1984]). Esta singularización de Gironde dentro del grupo *Martín Fierro* se revela también en actitudes posteriores; según Ramiro de Casasbellas "Gironde se reía un poco de sus antiguos compañeros de *Martín Fierro*" (entrevista realizada en 1984). En el espacio de ese gesto burlón se inscribe el desplazamiento del que fuera objeto el propio Gironde así como algunos de sus gestos diferenciadores: en Oliverio, p. ej., no hay rastros de devoción por la tradición literaria argentina; sí, en cambio, por ese escritor olvidado que el grupo martinfierrista reivindicó tenazmente, Macedonio Fernández.

partir de este programa quebrado, los primeros textos de Girondo serán leídos también desde una doble mirada: la exclusión del aval en toda lectura generada por el poder de lo instituido, y la apropiación jubilosa de aquellos que lo leen desde la marginalidad de toda vanguardia.

DELFINA MUSCHIETTI

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

LA CRÍTICA ARGENTINA Y EL DISCURSO DE LA DEPENDENCIA

Hacia 1970 la unión entre las fracciones universitarias de izquierda y el peronismo produjo un nuevo énfasis en el discurso crítico, que consistió en dos operaciones: por un lado, reivindicar opositoramente frente al discurso académico sostenedor de la "alta cultura", los productos de la cultura popular e industrial, ligados a la expansión del público que el peronismo trajo consigo; por otro lado, sostener como concepto teórico omnicomprensivo y relativamente novedoso, la noción de "dependencia cultural". Este concepto-consigna, que llamaremos en adelante "discurso de la dependencia", ocupó el lugar central en las discusiones críticas a fines de la década del sesenta hasta 1974. Concepto que en las luchas de entonces tenía la misma fuerte connotación ética (casi una directa denotación) que los integrantes de *Contorno* reservaban para el "compromiso". "Liberación o dependencia" será la consigna política, pero también cultural, con que los críticos sientan el compromiso reactualizado y fervoroso de los años setenta. De hecho, puede rastrearse en algunos textos críticos el desplazamiento de un concepto al otro.¹

Si en 1954 el libro de Jorge Abelardo Ramos *Crisis y resurrección de la literatura argentina* provoca con su grueso estrépito las precisiones recomponedoras, equidistantes, medidas, de Ramón Alcalde en *Contorno* 5/6 ("Imperialismo, cultura y literatura nacional"), en la década del sesenta Adolfo Prieto retoma esta polémica con un ropaje que viste las insignias de la sociología triunfante en la universidad ("grupo de referencia interno", "sociedad modelo", etc.) pero que en el fondo mues-

¹ Este artículo forma parte de un trabajo más extenso, *Cincuenta años de crítica en la Argentina: líneas y actitudes*, por aparecer en Editorial Hachette, Buenos Aires.

tra, con el término económico “subdesarrollo”, facetas no menos equidistantes pero más científicistas:

[...] la posibilidad de usar los conceptos de desarrollo y subdesarrollo con apreciable prescindencia de los juicios de valor, o al menos, a suficiente distancia de los mismos. [...] Que este ensayo logre justificarse [...] dependerá entonces, en lo fundamental, de la vigilancia con que controle el indebido acceso de fórmulas prejuiciosas o claramente teñidas de afectividad.²

Conceptos de equilibrio que en 1970 serán insostenibles porque el “discurso de la dependencia” habrá alcanzado una extensión insospechada y una intensidad política tal, que lo convierten en una de esas discusiones sobre las que todos los interlocutores discurren creyendo saber de qué hablan aun cuando tengan la sospecha de estar hablando de otra cosa. Esa “otra cosa” es sencillamente la táctica política particular de los grupos que cantan en registros diferentes el aria de la dependencia cultural. Pues el debate crítico, en sus términos concretos, no parece haberse desplazado del último límite de sensatez a que lo había llevado en 1955 el lenguaje contornista de Ramón Alcalde en su polémica con Ramos (no exento de cierto sabor pedagógico propio del tema y propio también de un didactismo que *Contorno* —tanto como *Sur*— no supo o no quiso evadir):

Consolidar nuestra conciencia nacional no es un problema de la literatura, ni, en último término, del pensamiento, sino de la acción. Acción que fundamentalmente ha de ser *educacional y política* [subrayo yo]. En ambos casos entiendo la palabra en su sentido más amplio. Sólo estaremos los argentinos unidos en una conciencia común cuando hayamos encontrado un quehacer que, partiendo de nuestro ser actual e histórico nos trascienda hacia el futuro dando sentido al presente [...]

La acción cultural del imperialismo debe valorarse siempre y solo en concreto, determinando exactamente cuál es el momento histórico, cuál la nación colonizadora, cuál la colonizada, qué aspecto de la cultura es el que se analiza y cuáles son las reacciones dialécticas previsibles.³

² ADOLFO PRIETO, *Literatura y subdesarrollo*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 10.

³ RAMÓN ALCALDE, “Imperialismo, cultura y literatura nacional”,

De la cautela a la euforia: es el tramo recorrido por los críticos simpatizantes de la izquierda nacional. El "discurso de la dependencia" reina en la encuesta a los críticos que Jorge Lafforgue emprende en la revista *Latinoamericana* (I, 2 [junio 1973] y II, 3 [abril 1974]); nadie escapa de él, si bien los más pertrechados teóricamente logran matizar su ingenuidad conceptual. En 1965, en cambio, Ricardo Piglia, decepcionado, mostraba un ánimo diferente, una imposibilidad constitutiva de los intelectuales que los apasionados utopistas de 1973 creyeron diluida:

En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos [...] Padecemos la justificada indiferencia de la única clase a la que confiamos nuestra liberación [...]

Enfrente, la burguesía es un muro opaco; ellos habitan un país que les pertenece. Con nosotros mantienen las reglas del juego; nos toleran, a veces premian nuestros libros. ⁴

Contorno 5/6 (setiembre 1955). Y agrega respecto de las diferencias que deben efectuarse en los niveles de cultura: "Hay un nivel íntimo y medio, el que podríamos llamar del estilo de vida, formado por nuestros hábitos en el comer, el beber [...]. Este es el nivel en que actúa directamente el imperialismo en países no coloniales como el nuestro [...] Pretender demostrar[...] que Borges sirve al imperialismo porque frecuente y cita copiosamente a Berkeley, De Quincey, Shelley, Hegel o polvorientos cronistas alemanes [...] es un simplismo infantil".

⁴ RICARDO PIGLIA, "Literatura y sociedad" (nota editorial), en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, I, 1 (octubre-diciembre 1965). Se trata de una revista en la que los problemas críticos y teóricos tienen un lugar central. Sólo salió el primer número. Los directores eran Sergio Camarda y Ricardo Piglia. Se reproducen en *Literatura y sociedad* las opiniones de Oscar Masotta, Juan José Sebrelli y Noé Jitrik (integrantes de *Contorno*) vertidas en las Encuestas a la crítica argentina que en 1963 realizó ADOLFO PRIETO desde su cátedra universitaria (Cfr. *Encuesta: la crítica literaria en la Argentina*, Santa Fe, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1963). El interés por aspectos teóricos aparece en la reproducción de artículos de Gramsci, Della Volpe, Lukács y Sartre. El influjo de Sartre es importante en los primeros trabajos críticos de Ricardo Piglia y Nicolás Rosa. (Cfr. RICARDO PIGLIA, "Clase media; cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig", en JORGE LAFFORGUE [comp.], *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 350-362). En estos dos nombres pueden verse con claridad los pasajes y las transformaciones que parten de *Contorno* e incorporan nuevos aportes teóricos. Además

En contrapartida, el discurso crítico de la dependencia se muestra, triunfante el peronismo, confiado y optimista en la acción y la lucha. Euforia militante que hace de la crítica una actividad combativa nuncá antes vista en la cultura argentina, salvo en la discursividad lugoniana de *El payador* y su creación de mitos aristocráticos, heroicos, gauchescos, xenófobos. La sensación de que el tejido social juzga prescindible la acción de los intelectuales desaparece y se instala otra sensación positiva: se marcha junto al pueblo para lograr en el futuro la liberación. Cada uno en su campo (es decir: *en su clase social*) luchará junto al otro. Los intelectuales son necesarios; no hay distancia con el pueblo que genera, luchando por la liberación del imperialismo, su propia cultura; no hay distancia, tampoco, entre la lucha política y la lucha cultural. Podría postularse que este discurso sostiene un principio ideológico fundamental: *el estrechamiento de las distancias*. Hacer crítica es hacer política: cuando responden a la encuesta de *Latinoamericana* todos coinciden:

- a) Pienso que el trabajo crítico debe ser un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma del enfrentamiento con la sociedad de clases y con el imperialismo.⁵
- b) [...] hoy más que nunca en que en Latinoamérica marchamos hacia cambios revolucionarios [...] la literatura no puede —no debe— separarse de la política, hay más bien que subordinarla a esta. [La crítica debe] denuncia[r] las manifestaciones propias de un país capitalista dependiente como la Argentina.⁶
- c) La literatura latinoamericana (en bloque) se orienta hacia formas más acentuadas de compromiso político y social.
Los problemas [de la labor crítica] son naturalmente los mismos del país, sujeto desde hace años a un régimen

del interés que como crítico despierta Viñas en Nicolás Rosa, hay un análisis de su novelística perfilado sobre los aportes de la lingüística (Cfr. NICOLÁS ROSA, *Crítica y significación*, Bs. As., Galerna, 1970).

⁵ ANÍBAL FORD, en JORGE LAFFORGUE, "Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta", *Latinoamericana*, I, 2 (junio 1973), p. 9.

⁶ NORA DOTTORI, *Ibid.*, p. 7.

dependiente y colonial que nada ha hecho por la creación de una cultura nacional y popular.⁷

- d) La crítica literaria es, tal como yo la entiendo, una manera de hacer política[...] ⁸

Un *segundo axioma* surge de inmediato cuando se leen estas respuestas: el discurso de la dependencia reivindica una nueva forma del americanismo que también podría enunciarse como un deseo de estrechamiento de distancias entre la cultura argentina y la latinoamericana. El americanismo místico-ontológico de Murena y de los inicios de *Sur*⁹ ha chocado en 1959 con la revolución cubana, hecho político insoslayable, cuya euforia, apagada ya entre los intelectuales de izquierda en la década del setenta, sería renovada por el latinoamericanismo que por entonces preconizaba Perón. En forma concomitante, el *boom*, fenómeno ideológico y de mercado, acentúa este interés militante por la literatura latinoamericana. Se puede coincidir con David Viñas: el latinoamericanismo presente tanto en el

⁷ LUIS GREGORICH, *Ibíd.*, pp. 10-11.

⁸ EDUARDO ROMANO, *Ibíd.*, p. 18.

Esta euforia política se convierte en *pastiche* degradado a medida que se baja por la escala que marca la claridad mental de los emisores. Así el arrebato poético de ERNESTO GOLDAR: "Crítica literaria como conciencia para sí del país latinoamericano en devenir que supere los mitos enajenantes poniendo en reciprocidad a la política, la antropología, el lenguaje, la tarde de Fabián viendo irse a Sombra, una revista, la lucha que nos trae el télex de las agencias y la que damos en la calle. Crítica literaria etimológicamente como *crítica*, advenimiento irreversible del todo creado y por crearse, antología sintética del Ser socialista", *Latinoamericana*, II, 3 (abril 1974), p. 35. Hasta en las opiniones más recatadas de la encuesta de *Latinoamericana*, como las de GRACIELA MATURO (lejana en su crítica de cualquier socialismo y mimetizada con el pensamiento junguiano de derecha) es perceptible el peso de lo político, salvo que aparece diluido en una fórmula que lo contiene implícitamente. Lo político es el contexto, innominado y vagaroso pero actuante (hay que suponer) en los cielos platónicos de las disputas culturales: "pienso que va a ser naturalmente revertida (la actitud que repite modelos europeos de pensamiento) dentro del proceso de 'descolonización' cultural que se está produciendo entre nosotros" (*Latinoamericana*, I, 2 [junio 1973], p. 16).

⁹ El latinoamericanismo místico de Héctor A. Murena tiene una línea de prolongación en ciertos críticos como Graciela Maturo que desde una óptica ahistórica agitan la campanilla religiosa que resuena con la vieja polémica europeo/nacionalismo. A partir de *Contorno* que posibilita el traslado desde el campo conceptual de la derecha, los críticos izquierdizantes resemanizan conceptos tales como "cultura nacional", matizándolos ("cultura nacional y popular").

boom como en el discurso de la dependencia es una constante de la historia cultural americana a partir de 1810, y constituye una típica ideología de escritores o de intelectuales.¹⁰

Otro acortamiento de distancias surge en la concepción crítica del discurso de la dependencia: el acercamiento de las dos culturas antagónicas (la "alta" cultura impuesta por las clases dominantes y la cultura popular). Desde una privilegiada posición iluminista y mediadora, nacida de la alta cultura y el discurso universitario que los ha nutrido, los críticos tratan de interpretar la cultura popular, proporcionándole una fuerza de inteligibilidad revolucionaria. Acercamiento y mediación que fueron siempre los argumentos con los cuales el intelectual justificó y trató de ampliar su papel en la sociedad.¹¹ Esto es visible en ciertos críticos que proponen, con su afán de acercamiento, una curiosa "humildad" en el lenguaje conceptualizador con el que se opera.¹² La innegable trivialidad de conceptos, esquemas, jerga y resultados a que ese proyecto de popularización del discurso crítico se hubiera entregado, constituye el tributo que pagan a su lugar de inserción (revistas semanales, suplementos, periodismo) quienes lo sostienen. Pero, además (y por lo mismo), la claridad docente

¹⁰ DAVID VIÑAS: "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". en ANGEL RAMA (comp.), *Más allá del boom; literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, p. 40.

¹¹ A alguien como EDGARDO COZARINSKY, que no participa de este nacionalismo de nuevo cuño, no se le escapa la pretensión normativizadora, pedagógica y ejemplarizante muy activa en esta "nueva crítica": "En el caso de la literatura hispanoamericana la crítica parece haber preexistido a las obras entre las que habría debido proponer un vínculo. De una hipotética "literatura hispanoamericana" se pidió, desde el principio, que definiera la identidad histórica de un continente; cuando las obras [...] finalmente aparecieron, se procedió a evaluarlas según la misión elegida para aquella literatura" (*Latinoamericana*, 3, cit., p. 31).

¹² Así NORA DOTTORI "...una condición ineludible de toda crítica verdaderamente revolucionaria [es] la *humildad*, el reconocimiento implícito de que, en una etapa de transición, ha de ser una crítica que se construya paso a paso" (*Latinoamericana*, 2, cit., 8). Y también LUIS GREGORICH: "...debería constituirse [...] una crítica cotidiana en los medios de comunicación masivos [que tendría que poseer] la suficiente transparencia y *humildad* como para no ahuyentar a un público lector numeroso" (*idem*, p. 12, subrayo yo). Iluminismo pedagógico de acercamiento puede llamarse a este enmascarado gesto soberbio.

postulada exhibe, con igual transparencia, el gesto arrogante del magisterio.

El mayor peso puesto en el platillo de la cultura popular ni restablece el equilibrio ni define tampoco la lucha, pero indica que a la crítica se le ha revelado un espacio que había creído escamoteado u ocultado por la acción de la cultura dominante. Este nuevo espacio será un territorio de apropiación y un campo de batalla que el discurso de la dependencia considera crucial.

Derivado, también, de la apetencia de cercanía a un público más amplio, entrevisto como probable receptor del discurso crítico, aparece un *cuarto axioma* muy explícito: *la extensión de las fronteras*. La crítica literaria, en su afán por intervenir y actuar, reclamará una prolongación hacia otros objetos discursivos aledaños: “Una crítica cuyo punto de vista se reconozca dentro de una práctica política revolucionaria —dice Beatriz Sarlo— no puede [...] sino privilegiar como objeto los medios masivos de comunicación”.¹³ Doble objetivo, ya que como en esos discursos el poder de las clases dominantes se ejerce más activamente a través de sutiles mecanismos de producción ideológica, la crítica se encargará de efectuar con sus operaciones una suerte de *mise à nu* del procedimiento y a la vez ensanchará su radio de intervención.¹⁴

Esta confianza en el poder de la propia actividad (y en el grado de influencia que supone va a alcanzar le viene, desde luego, de un contexto político optimista, pero también de una certeza “técnica”: todo un cúmulo de saberes que fueron desarrollándose en la década del sesenta (en particular la semiología, el análisis de los medios masivos, etc.) hace que la crítica se experimente a sí misma como sitio privilegiado des-

¹³ *Latinoamericana*, I, 2 (junio 1973), p. 19.

¹⁴ Sin embargo, el interés por estas formas de la industria cultural no es nuevo: en 1955 la revista *Ciudad* daba importancia en sus páginas “a asuntos culturales [...] como ‘la literatura de quioscos’ o ‘las revistas femeninas’” (MARÍA LUISA BASTOS, “‘Contorno’, ‘Ciudad’, ‘Gaceta Literaria’: Tres enfoques de una realidad”, *Hispanamérica*, II, 4 y 5 [1973], 59). Entre 1960 y 1970 la crítica literaria no sólo acentúa el análisis de la cultura popular y los *mass-media*, sino que también trata de develar la manipulación ejercida por los centros imperialistas internacionales sobre la industria cultural. Es parte del programa que mueve a revistas como *Gaceta Literaria* (1956-1960) y su continuadora, *Hoy en la Cultura* (1961-1966).

de el cual se produce la desconstrucción ideológica de cualquier otro discurso.

Un quinto elemento axiomático (fuente, a la vez de inevitables preocupaciones críticas) aparece en las respuestas a *Latinoamericana*: lo llamaremos *incomodidad conceptual frente a los modelos*. La misma palabra "modelo" revela el influjo estructuralista decididamente actuante por entonces, pero, en el debate interno al discurso de la dependencia posee un claro sentido ideológico. Para los populistas más enfervorizados "modelo" llega casi a convertirse en sinónimo de dependencia cultural o de europeísmo, pues el término se inscribe en la vieja polémica tan cara al nacionalismo cultural.¹⁵

La marejada ideológica del antiimperialismo que acusaba de "cientificistas", "dependientes" y "extranjerizantes" a quienes pretendían incorporar conceptos teóricos más o menos deslumbradores o eficaces provocó una serie de reflexiones justificatorias que no ocultaban ni la preocupación ni la incomodidad. Atenaceada por el dilema de compatibilizar el rigor interno con la exigencia de participar en una misión política que juzgaba ineludible, la crítica literaria se convirtió en autorreflexión, metacrítica, autocuestionamiento. Los más lúcidos veían muy claro el dilema:

En nuestro país los riesgos de la crítica literaria siguen siendo los mismos: o el puro formalismo que se agota en su propia inmanencia, o el populismo que vive de sus más caras ilusiones[...] ¹⁶

Y muy pocos hacían de la contradicción reconocida la única fuerza posible en el único campo posible, el de la producción ideológica de lecturas:

El crítico argentino debe tomar conciencia, hoy, de que en nuestra sociedad dependiente del imperialismo su función es muy limitada (del mismo modo que el escritor);

¹⁵ Por ejemplo: "la soberbia 'cientificista' que heredamos de ciertos modelos europeos [...] La crítica más certera fue realizada muchas veces por intelectuales 'no especializados' como el Scalabrini que desentrañaba el verdadero papel de la aculturación al desmenuzar los mecanismos de la dependencia económica" (JORGE B. RIVERA, *Latinoamericana*, I, 2, cit., p. 16).

¹⁶ NICOLÁS ROSA, *Latinoamericana*, 3, cit., 39.

la revolución necesaria en la Argentina no se juega en el interior del trabajo crítico.¹⁷

Si la claridad mesiánica y naturalista postulada por el populismo es, paradójicamente, como la sinonimia desplazada en el tiempo y el negativo ideológico del discurso no específico de *Sur*, el avance de modelos lingüísticos, sociológicos o psicoanalíticos, con su babel terminológica, no deja indemnes ni a los más acérrimos defensores de este nacionalismo cultural. No podría ser de otro modo, ya que sus agentes provienen del campo universitario. Este tironeo entre la ideología y la seducción de los modelos es evidente en la aplicada monografía del Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres, que usa a Propp y Greimas para analizar un texto reivindicado por el peronismo como cumbre de todo un período: el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal:

Nuestro trabajo se limitó a un estudio descriptivo de estructuras internas, sin intentar una interrupción que las vinculara con lo histórico, lo social y lo político. Sin embargo, esta separación de planos es inaceptable como postulado...¹⁸

Pero eso no impide al Centro de Investigaciones Literarias un análisis estructural que desemboca en candorosa perplejidad: "la novela responde a una típica cosmovisión autoritaria e individualista", acrecentada además porque el método no resolvió un enigma: ¿cómo una ideología textual tan reaccionaria es sostenida por un autor "que participa de un movimiento político nacional y popular con efectiva significación revolucionaria en una América dependiente"?¹⁹

Que los propios autores de artículos como este admitiesen sus vacilaciones contradictorias señala la existencia de *un nuevo ideal* para el trabajo crítico: se trataba de intentar un tipo de crítica que fuese *integradora*, que respondiera al doble afán de rigor metodológicamente penetrante y de militancia esclarecedora. Pero, se comprendió que había que agregar, tam-

¹⁷ JOSEFINA LUDMER, *Los libros*, 28 (set. 1972), 6.

¹⁸ Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres, "Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres", en JORGE LAFFORGUE (comp.), *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972, 89-139. Este equipo estaba constituido por: Hortensia Lemos, Angel Núñez, Nannina Rivarola, Beatriz Sarlo Sabajanes y Susana Zanetti.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 138-139.

bién, un requerimiento suplementario para cumplir ese doble propósito. Estas preocupaciones de coherencia y homogeneidad sólo cubrían parcialmente un tironeo contradictorio que, en rigor de verdad, era, en parte, el secreto impulsor de tales esfuerzos integradores.

En esta tensión productiva hay que encontrar el rasgo distintivo de lo que se llamó, con afrancesada resonancia, "nueva crítica", y no, como se supuso entonces, en la emergencia de una crítica que nacía cumpliendo tareas de dama de compañía para la triunfante nueva novela latinoamericana.²⁰

Y tensiones no faltan en *Los libros* (1969-1976), la revista que mejor expone las líneas que hemos estado definiendo hasta aquí. Porque, si bien su hilo conductor será el discurso de la dependencia en su inflexión más izquierdista, se trata de un *leit motiv* encontrado o instalado luego de tanteos y contradicciones que reproducen en forma condensada todo el proceso ideológico desperdigado a lo largo de la década del sesenta.

Pieza clave en el primer tramo de *Los libros*, la crítica literaria aparece abierta al contacto con otros discursos y saberes que expresan la modernidad: el psicoanálisis lacaniano, el marxismo de Althusser y de Gramsci, la polémica estructuralista, la antropología, la sociología, el maoísmo . . . , a los que intenta integrar para robustecerse y expandirse; pero luego, en el tramo subsiguiente, pierde peso en el proyecto de "crítica política de la cultura", y desaparece casi totalmente en la politización final. Es como si el tironeo que la constituye se resolviera a expensas de una pérdida o de una represión ejercida sobre lo específico.²¹

²⁰ JORGE LAFFORGUE, *Nueva novela latinoamericana 1*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 28.

²¹ *Los libros* sale mensualmente en forma de *tabloid* con tapas coloreadas hasta el número 22 (setiembre 1971). Hasta el número 20 lleva la consigna "Un mes de publicaciones en América Latina" y brinda fichas bibliográficas de los libros publicados. A partir del número 22 la consigna es "Para una crítica política de la cultura", y en el número 23 se imprime totalmente en blanco y negro, agregándose al director habitual, Héctor Schmucler, un Consejo de Dirección (Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y el propio Schmucler). En el número 25 (marzo 1972) el Consejo se amplía (se agregan Germán L. García, Miriam Chorne y Beatriz Sarlo Sabajanes). Con el número 28 (setiembre 1972), que se dedica a la crítica literaria, la revista pasa a ser bimensual y a partir

Las ambiciones (típicas de la *intelligentsia* argentina de todos los tiempos) por influir en el flujo de acontecimientos sociales que habían creado la ilusión de un cambio radical en las estructuras de poder, eran más modestas y específicas en los primeros números. Pero si se analiza el proyecto de *Los libros* con cuidado, se observa que la propuesta es radicalmente diferente de lo intentado por la crítica literaria hasta entonces; sus propósitos parecen inusitados: intervenir en el mercado editorial latinoamericano a través de un discurso informativo-descriptivo (se subtitula “Un mes de publicaciones en América Latina”) y también por medio de un discurso crítico con fundamento materialista. Triple y ambiciosa intervención: *en el mercado*, divulgando conceptualizaciones que eran patrimonio de restringidos grupos de expertos (*Los libros* se vendía en los quioscos); *en la idea (o ideología) acerca de la literatura*, a la que se pretende modificar quitándole la sacralidad burguesa; finalmente, *en los códigos de lectura*, desmontando su base ideológica e interrelacionándolos con los dos planos anteriores.²² La empresa crítica que trata de establecer

del número siguiente (29, marzo-abril 1973) se abandona el formato *tabloid*. En este mismo número Héctor Schmucler se desvincula de la revista y el Consejo de Dirección queda reducido a tres nombres (Altamirano, Piglia y Sarlo). En el número 40 (marzo-abril 1975) Ricardo Piglia deja de pertenecer a la revista por discrepar políticamente con los otros dos integrantes del Consejo de Redacción: aparece una carta suya explicando sus desavenencias (“el eje de nuestras discrepancias —dice Piglia— es la evaluación del gobierno de Isabel Perón [...] Apoyar a Isabel Perón es [...] en verdad [favorecer] el golpe de estado y [alentar] a los personeros del imperialismo yanqui [...]” (p. 3).

²² En el número 1 aparece una nota programática, “La creación de un espacio” (p. 3): “[...] Se trata, pues, de crear un espacio que en el caso de *Los libros* tiene un terreno preciso: la crítica. Darle un objeto —definirla— y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el “vacío” [...] *Los libros* no es una revista literaria, entre otras cosas porque condena la literatura en el papel de ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro, y la crítica que se propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica. En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran, el campo de una tal crítica abarca la totalidad del pensamiento. Porque los libros, concebidos más allá del simple volumen que agrupa un número determinado de páginas, constituyen el texto donde el mundo se escribe a sí mismo”.

un nuevo espacio en el mercado, lo hace sirviéndose de un modelo: *La quinzaine littéraire*, y esto podría prestarse a una reflexión irónica, habida cuenta del futuro discurso de la dependencia que *Los libros* habría de albergar en sus páginas, si no se tiene en cuenta que se trata de un *modelo excedido* por la ideología manifiesta de la revista.

Como procura intervenir en un mercado y en sus códigos de lectura, los enemigos serán las influyentes revistas semanales no especializadas, en particular *Primera plana*, que participó en la creación del *boom* novelístico latinoamericano. El código atacado es el de verosimilitud realista, vehículo de la ideología burguesa. *Los libros*, en esta vertiente crítica que analiza la recepción de la literatura investigando a la vez la producción y circulación de los códigos vigentes, suele acudir al cotejo de sus propias lecturas con las críticas que aparecen en *Primera plana*.²³

En pleno auge del *boom*, *Los libros* sostiene una posición algo despectiva frente al fenómeno. En vez del "tropicalismo" de la novela latinoamericana prefiere la literatura norteamericana de la que cree obtener un doble beneficio: cierta incitación formal y una enérgica carga de potencialidad crí-

²³ Así ocurre, por ejemplo, con la lectura que GERMÁN LEOPOLDO GARCÍA hace de *Love story* de Erich Segal ("El pastiche verosímil", *Los libros*, II, 13 [nov. 1970], 28-30); o con el artículo de ANGEL NÚÑEZ, "La última novela de Marechal. Argentina fracasada y su guerra necesaria", ídem, II, 13 [nov. 1970], 6-7). El director de la revista, Héctor Schmucler, en el número cuatro (octubre 1969) hace un reportaje al autor de *Sagrado* y Jefe de Redacción de *Primera plana*, Tomas Eloy Martínez. Allí Schmucler destaca dos aspectos: Martínez como desacralizador (en su novela *Sagrado*), y como cómplice de la ideología dominante: "[...] En una sociedad como la Argentina, la función aparentemente desacralizante de *Primera plana* podría ser una manera de consolidar la ideología dominante en el público a que estaba destinada, puesto que le ofrecía la posibilidad crítica admitida dentro de sus propios límites. Una crítica a la manera de *Primera plana* puede exorcisar la crítica destructiva externa al sistema. Puede convertirse en una crítica doméstica que permite conjurar los maleficios en la medida en que crea anticuerpos" (p. 19). Para un análisis del semanario *Primera plana*, Cfr. las observaciones de ELISEO VERÓN, "L'Hibou", en *Communications*, 28 (1978), 69-125, y MAITE ALVARADO-RENATA ROCCO CUZZI, "'Primera plana': el nuevo discurso periodístico de la década del 60", en *Punto de vista*, 22 (dic. 1984), 27-30.

tica, contestataria.²⁴ Claro que esta preferencia, dado el contexto ideológico reinante, debe ser cuidadosamente justificada. Por eso, cuando se le dedica un número (el once) advierten al lector:

La actual literatura norteamericana podría ser pensada como antinorteamericana [...] Si el fenómeno que se desarrolla en los Estados Unidos es importante, puede serlo más cuando su consideración se realiza como un hecho *interno* a nuestra cultura. De allí que la inclusión de trabajos relativos a la literatura norteamericana trate de verificarse *desde y ante* la realidad político-cultural latinoamericana. Lo que allí son clases dominantes, policía federal, racismo, FBI, aquí es Fondo Monetario Internacional, infantería de marina, penetración cultural y política, CIA.²⁵

Existe una latinoamericanización en *Los libros* que no pasa por la difusión del *boom*, sino por el mercado, la vanguardia y la política: *por el mercado*, ya que durante un cierto tiempo y a partir del número ocho (mayo de 1970) será patrocinada por los avisos de editoriales latinoamericanas (FCE., Losada, Monte Avila, Siglo XXI, Editorial Universitaria de Chile);²⁶ *por la vanguardia*, puesto que los productos de la nueva narrativa que se exaltan pertenecen a la alquimia esotérica emparentada con París, o sus productores brillan con luz más

²⁴ En esta valoración de la literatura norteamericana se nota la presencia de Ricardo Piglia, quien ya en el primer número escribe en una reseña sobre *Trampa 22* de Joseph Heller: "Dispersión onírica, escritura surrealista, pasaje del énfasis patético a la sátira, el grotesco, utilización de la parodia y del *non sense*, son algunas de las cualidades que permiten enlazar este grupo de obras que están hoy, sin duda, mucho más adelante que las melancólicas piruetas de la novela francesa o que la exitosa vertiente '*tropical*' de la narrativa de los Asturias, Carpentier y García Márquez" ("Heller, la carcajada liberal", *Los libros*, I, 1, [julio 1969], 11; el subrayado es mío.)

²⁵ *Los libros*, II, 11, 3.

²⁶ "Con este número, *Los libros* comienza su 'latinoamericanización' [...] Esta nueva etapa [...] se insinuaba imprescindible tanto por razones de crecimiento interno como por precisas dificultades económicas. *Los libros* cuenta ahora con el auspicio de las más importantes editoriales [latinoamericanas] y con un eficiente sistema de distribución que abarca América latina, Estados Unidos y España" ("Etapa", *Los libros*, I, 8, [mayo 1970], 8). Se trata, evidentemente, de expandirse en un mercado.

tenue que las cinco o seis consagradas estrellas de *boom*; ²⁷ y por la política, pues se la privilegia respecto de la literatura o la cultura latinoamericanas (hay números dedicados a la situación en Chile, Perú, Bolivia, Cuba). Los críticos literarios se convierten en viajeros-cronistas de Indias y analizan la realidad social de los países que visitan, respondiendo al ya comentado empeño expansivo de sus alcances discursivos, o, lo que es lo mismo, y en términos de la revista, leen “esos otros textos que constituyen los hechos histórico sociales”. ²⁸

²⁷ De estas “estrellas” la que obtiene bastante espacio es Julio Cortázar: H. SCHMUELER escribe una nota inmanentista acerca de *62, modelo para armar* (“Notas para una lectura de Cortázar”, *Los libros*, I, 2 [agosto 1969], 11) excediendo los alcances de una reseña; JORGE B. RIVERA, que escribe sobre *El libro de Manuel* en la etapa de firme politización le reprocha lo que cuatro años antes fascinaba a Schmucler: la “concepción idealista y enmascaradora de la autonomía del campo” que “omite el carácter dialéctico e inagotable del desarrollo histórico, lo que es más grave, el carácter actual y los términos concretos de esa lucha en América Latina” (“Cortázar: entre la elipsis y el círculo”, *Los libros*, 30 [junio-julio 1973], 34-35); y JOSEFINA DELGADO comenta *Octaedro*, (“Octaedro: el oficio de sorprender”) reprochándole “la contradicción entre práctica y teoría [que] se vuelve delatora implacable. [...] Cabría esperar que hiciera [de la literatura] el arma que eligió, un eficaz instrumento de combate” (*Los libros*, 37 [set.-oct. 1974], 26). La crítica se desplaza desde la tecnocracia inmanentista hasta los reproches ideológicos. En cuanto a la literatura latinoamericana, existe la tendencia vanguardista por resaltar escritores relativamente marginales (en esto coinciden muchos de los que contestan en *Latinoamericana* 2 y 3, por ejemplo, Nicolás Rosa, Germán L. García, Edgardo Cozarinsky: el carácter impulsor en Latinoamérica de la *literatura residual*): Cfr. NICOLÁS ROSA, “La crítica como metáfora” [Sarduy], *Los libros*, I, 2 (agosto 1969), 4-5; GERMÁN L. GARCÍA, “José Agustín: El autor como lector”, ídem, I, 9 (julio 1970), 32; ALBERTO PERRONE, “La maldición de la literatura” [reportaje a Carlos Droguet], ídem, II, 10 (agosto 1970), 5; NICOLÁS ROSA, “La felicidad de la letra”, I, 4 (oct. 1969), 12-13 [sobre Antonio Skarmeta], etc. Roa Bastos (que colabora en la revista) merece un tratamiento especial (el reportaje es otro modo de valorización): “Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos” (por DAVID MALDAVSKY), II, 12 (oct. 1970), 11-12; y es el tema de una polémica que desata la nota algo unilateral de BEATRIZ SARLO sobre “Yo el Supremo: el discurso del poder”, 37 (set.-oct. 1974), 24-25; ANTONIO CARMONA le responde con “Yo el Supremo: ¿la escritura del poder o la impotencia de la escritura?”, 38 (nov.-dic. 1974), 30-31.

²⁸ “En este número”, III, 21 (agosto 1971), 3. En el II, 19 (mayo 1971) se analiza la situación boliviana: “Beatriz Sarlo Sabajanes, Alberto Sato, James Petras y Lilliana de Riz viajaron en distintos momentos a

Desde el mercado y no a partir de una periferia: ese es el desafío que ostenta *Los libros*, moviéndose con la gesticulación propia de una vanguardia. Los rasgos vanguardistas son algo peculiares: la teoría y su influjo ocupan en este discurso una posición central que lo alejan de vanguardias anteriores. La década del setenta ve el intento de incorporar al terreno de la producción literaria rasgos que pertenecen a la teoría. Si se recuerda cómo el futurismo ruso y el formalismo crítico interactúan formando una dupla productiva, indisoluble, se entenderá mejor la postura de un grupo de narradores (Ricardo Piglia, Luis Gusman, Germán L. García, Osvaldo Lamborghini) que alternan sus lugares como críticos y fabricantes de ficción. Intento de vanguardia explícito en prólogos y artículos que hacen inteligible para el público un nuevo código. En *Los libros* quedan subrayados los dos exponentes más claros de esta tendencia narrativa: *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y *El frasquito* de Luis Gusman; Oscar Steimberg subraya para *El fiord* esta incorporación de lo teórico-crítico a lo narrativo:

Aquí la crítica parece haberse iniciado antes de tiempo, invadiendo la escritura en su mismo dominio, y llevando la reflexión sobre los signos ya existentes.²⁹

y para *El frasquito* se opone, como es habitual, a las lecturas

Bolivia y ofrecen desde sus diferentes perspectivas, observaciones y reflexiones sobre la conflictiva situación revolucionaria del país del altiplano", p. 3. El número 22 está dedicado al Perú, el número 20 a Cuba (junio 1971).

²⁹ OSCAR STEIMBERG, *El fiord* (reseña), en *Los libros*, I, 5 (nov. 1969), 24. Este libro de Lamborghini contenía un postfacio de Leopoldo Fernández, "Los nombres de la negación", (Cfr. OSVALDO LAMBORGHINI, *El fiord*, Buenos Aires, Ediciones Chinatown, 1969, 33-47); *El frasquito* de Luis Gusman lleva un prólogo de RICARDO PIGLIA, "El relato fuera de la ley" (en Luis Gusman, *El frasquito*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973, 7-23). Estos narradores que se leen entre sí como críticos generan una serie de trabajos, notas, artículos, prólogos, donde aparecen las claves comunes, por ejemplo: RICARDO PIGLIA, "Clase media: cuerpo y destino (una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)", en *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972; GERMÁN LEOPOLDO GARCÍA, "El frasquito: una novela familiar", *Nuevos aires*, 16 (Buenos Aires, abril-mayo-junio 1973), 79-86.

reductoras del semanario *Siete días*, que descalificó la novela de Gusman por ser un texto elitista y “psicoanalítico”.³⁰

En este momento es cuando salen los primeros brotes del injerto teoría-ficción, pero sus frutos son historia reciente: Manuel Puig injerta en *El beso de la mujer araña* el discurso teórico del psicoanálisis dentro de la ficción como notas al pie que reivindican la homosexualidad perseguida, y Ricardo Piglia en 1980 convierte las parisinas conversaciones intelectuales de *Rayuela* en un debate teórico ficcionalizado.³¹ Lo particular de esta hinchazón teórica tachada de elitista es que no desdeña fuertes elementos de la cultura popular, al contrario, se nutre de ella con un gesto de implícita revaloración. Puede pensarse en estos años como los que gestan la “última vanguardia”, pues si hay una “vanguardia” en los días que corren, aparece como desleída, amorfa, sin precisos postulados o contornos nítidos, acaso porque no está acompañada (ni desde dentro ni desde fuera de su textualidad) por una reflexión crítica suficientemente poderosa que la oponga a la indiferenciación relativa del mercado y que le cree su propio espacio de legitimidad.

La especialización del discurso crítico sólo puede efectuarse a través de las diferenciaciones y el trazado de campos conceptuales que provee la teoría: *Los libros* apostó a esta ola científicista pero no quiso romper del todo con las seducciones de la divulgación, por más que ésta siempre guardara las formas atomizadas que caben en la regla “a cada campo de especialización su especialista”. Hay un momento en que

³⁰ NORA DOTTORI, “¿Quién se asusta hoy del Edipo?”, en *Siete días*, 300, 75-76: “texto elitista [...] en el que se filtran los elementos más conocidos y difundidos del psicoanálisis”. Cfr. OSCAR STEIMBERG, “Prencioso como Juan Moreira”, *Los libros*, 29 (marzo-abril 1973), 35-36.

³¹ MANUEL PUIG, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix-Barral, 1976. Para una interpretación paródica de estos injertos psicoanalíticos que se leen como la voz opresiva de la ciencia (interpretación con la que no coincidimos), cfr. ALICIA BORINSKY, *Ver/Ser visto (Notas para la poética)*, Barcelona, Antoni Bosch 1978, pp. 45-49. El injerto teórico de R. PIGLIA, en su *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980. El influjo de la teoría sobre la ficción puede extenderse a otro narrador que estuvo en contacto con *Los libros*, AUGUSTO ROA BASTOS, que por los mismos años de difusión de la revista da un giro en su producción. Hay que suponer que la circulación del discurso teórico que *Los libros* impulsó tuvo su efecto en *Yo el supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974. La revista no deja de señalar que “En *Moriencia*, los

Los libros vacila y hasta recula; coincide con la etapa expansiva de "latinoamericanización" y provoca una especie de "mea culpa":

El momento es propicio para algunas reflexiones. Elogios y críticas se sucedieron en estos diez meses de vida[...] Ciertas coincidencias resultaron inquietantes: *Los libros* fue acusada de críptica, elitista, extranjerizante y estructuralista [...] En realidad, lo único que se intentaba era introducir un discurso específico, un método riguroso [...] Sin embargo, es preciso reconocer errores. Más de una vez el lenguaje de los artículos aparecidos en *Los Libros* exageró su tecnicismo prescindiendo del hecho de que su público no es necesariamente especialista. Más de una vez los autores daban por supuestos datos que no eran conocidos por los lectores.³²

Si *Los libros* es "estructuralista", como ligeramente opinan sus detractores, lo es de una manera peculiar que no se contrapone ni a su apetencia científica ni a su ideología. Se trata de un estructuralismo que lleva la huella de Althusser y que para nada contamina los análisis textuales. Tiene también otra marca: se prefiere la discusión de los textos claves de los grandes teóricos y se desdeñan los manuales didácticos y la vulgata estructuralista especialmente confeccionada para uso de literatos: en el número dos hay un artículo de José Sazbon sobre *El pensamiento salvaje* y otro de Héctor Lahitte sobre *Lo crudo y lo cocido*; en el número nueve Eliseo Verón analiza *Las estructuras elementales del parentesco* y a la vez considera

primeros cinco cuentos apuntan a un cambio sustancial en la escritura de Roa Bastos..." ("Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos", art. cit.).

³² "Etapa", *Los libros*, 8, cit. La especialización permanece siempre en el horizonte de *Los libros*. Cuando se abre la etapa de "crítica política de la cultura" hay otro "balance": "Ante cada etapa, es útil reconocer lo andado [...] El subdesarrollo y la dependencia se insinúa en todas partes y por los más sutiles conductos [...] La experiencia de hacer una revista donde se meditara —a través de la crítica de libros— sobre los diversos aspectos que adquiere el pensar humano, mostró la unidireccionalidad de nuestra formación: más de una vez, numerosos temas dejaron de considerarse en las páginas de la revista porque no se encontró una persona adecuada para un adecuado tratamiento. Por otra parte, nos negamos sistemáticamente a repetir comentarios meramente descriptivos o valoraciones cargadas de adjetivos" ("En este número", *Los libros*, III, 21 [agosto 1971], 3. Subrayo yo.)

la moda estructuralista dentro de un país económica y culturalmente dependiente como la Argentina, que —dice Verón— cuando traduce una obra científica como esta, lo que consume de su significación es el peso ideológico porque no la integra a un trabajo de investigación en marcha.³³ La moda estructuralista tuvo menores consecuencias para la crítica literaria que las supuestas por Adolfo Prieto:³⁴ en primer lugar, porque la existencia y divulgación de una revista con fuertes características de especialización universitaria prueba que el ámbito “natural” en que los áridos trabajos estructurales pueden proliferar (la universidad) no fue, por razones políticas y por lo obsoleto de su plantel docente, un medio acogedor para aceptar, y menos aún para discutir, los principios del estructuralismo. En segundo lugar, la picazón estructural, como lo prueba *Los libros*, por el fenómeno de la asincronía entre países centrales/periféricos, ya venía con su remedio incluido, esto es, con una crítica ideológica posterior que limitaba el entusiasmo de cualquier virulencia. En tercer lugar, el pico de su difusión coincidió con el desarrollo de lo que llamamos “el discurso de la dependencia”, insistente en la desconfianza hacia los modelos ahistóricos. Se puede agregar también la vigencia en aquellos años de un tipo de crítica política e histórica a la que el discurso de la dependencia, por razones obvias, no quiere renunciar: fundamentalmente un libro, *Literatura argentina y realidad política* de David Viñas, obra saludada como hito inexcusable y reservorio de ideas críticas originales por las

³³ ELISEO VERÓN, “Actualidad de un clásico. La moda del estructuralismo”, I, 9 (julio 1970), 16-18. Cfr. también JOSÉ SAZBÓN, “Estructuralismo e historia”, I, 2 (agosto 1969), 14-15, y en ese mismo número, HÉCTOR LAHITTE, “El pensamiento mítico”, 17. La vulgata estructuralista es agredida por JOSÉ SAZBÓN en “¿Qué es el estructuralismo?”, I, 6 (dic. 1969), 20. Respecto de Althusser, *Los libros*, 4 (oct. 1969), le dedica cuatro artículos (de: José Aricó, Oscar Terán, Raúl Sciarreta y Juan Carlos Indart). La encuesta críticos literarios (que pone fin a una etapa) muestra en sus preguntas la huella althusseriana. El otro gran teórico del estructuralismo, Jacques Lacan, aparece en un reportaje a OSCAR MASSOTTA “Tres preguntas sobre Jacques Lacan”, I, 9 (julio 1970), 12, y en un artículo del mismo Masotta en el II, 10 (agosto 1970), 6-7, “Aclaraciones en torno a Jacques Lacan”.

³⁴ Cfr. “Literatura/crítica/enseñanza de la literatura...”, cit.

dos fracciones que coexisten belicosamente en *Los libros* (los populistas y los científicistas).³⁵

Difícilmente, en cambio, *Los libros* podría recusar el mote de “científicista”, y no sólo en el campo de la crítica literaria, donde lo científico funciona como un horizonte de utopía, sino también en el terreno del análisis político; por un lado, se reclama una “sistematización científica de la crítica”,³⁶ mientras que por otro, la revista se siente decepcionada por no alcanzar las debidas alturas científicas en un debate acerca de un fenómeno como el sindicalismo peronista:

Si algo ha quedado claro en las cuatro notas aparecidas, es la *imposibilidad de una apreciación científica del fenómeno* al margen de postulaciones políticas precisas.³⁷

Coexisten populistas y científicistas, pero es evidente que con el tiempo no son las posturas populistas las que triunfan en la consideración del espinoso tema de la dependencia.³⁸

³⁵ DAVID VIÑAS adelanta un capítulo de su libro *De Sarmiento a Cortázar*, “Sábado y el bonapartismo”, *Los libros*, 12 (oct. 1970), 6-8; y NICOLÁS ROSA en “Viñas: la evolución de una crítica” (II, 18 [abril 1971], 10-13) subraya la originalidad de las categorías que Viñas gestó para hacer inteligible la historia de la literatura argentina. Véase también: RICARDO PIGLIA, “Una lectura de *Cosas concretas*”, I, 6 (dic. 1969), 3. Las inflexiones “contornistas” son muy evidentes en el tratamiento que da NICOLÁS ROSA a *Sur* (“*Sur*, o el espíritu y la letra”, II, 15/16 [en./febr.] 1971, 4) y en la crítica de BEATRIZ SARLO a Mallea (“La retórica de Eduardo Mallea”, II, 12 [oct. 1970], 10).

³⁶ La frase pertenece a un balance que NICOLÁS ROSA hace de la crítica producida en Argentina sobre Borges (“Borges y la crítica”: III, 26 [mayo 1972], 19-21). Este artículo generaría una polémica con un representante del “voluntarismo crítico” (según la expresión de Rosa), Blas Matamoro (Cfr. *Los libros*, nº 28).

³⁷ *Los libros*, II, 14 (diciembre 1970), 3.

³⁸ Como queda demostrado en una especie de “ajuste de cuentas final” que CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO realizan en *Los libros*, 33 (agosto-febrero 1974), 18-24, “Acerca de política y cultura en la Argentina”. Aun tomando como axioma capital que la Argentina es un país dependiente, apenas se analiza la particularidad de esta dependencia “se congregan demasiados malentendidos”. En la izquierda del peronismo —afirman los autores— es frecuente una matriz fanoniana, que asimila dependencia argentina con otras áreas del tercer mundo. Son conceptos inadecuados para clarificar la dependencia en nuestro país, porque inducen a pensar en términos de simple importación de valores y pautas europeas en la cultura de las clases dominantes; *Facundo*, por ejemplo, se instala en un nivel absolutamente novedoso en toda la literatura de Amé-

Lo que no impide, por cierto, las alianzas cuando las circunstancias lo requieren: los dos "sectores" comparten así lo que llamábamos el ímpetu por expandir los alcances de la crítica; por ello, al anunciar la etapa de latinoamericanización de la revista (una expansión territorial y de mercado), *al mismo tiempo* se anuncia que otros lenguajes y códigos no estrictamente literarios serán objeto de atención (una expansión en el objeto de estudio). Cosa curiosa: Los "horos" parece indicar que esta expansión estaba ya en el primer número de la revista (allí podemos leer una nota de Eduardo Gudiño Kieffer sobre los *graffiti*)³⁹ y que avanza tímidamente en la primera etapa (en los números dos y siete Edgardo Cozarinsky escribe sobre la correlación del lenguaje literario/lenguaje cinematográfico). ¿Qué se rechaza o qué se reprime? Se trate de nombres propios o de ideologías, lo que se quiere olvidar son aquellos momentos iniciales en que el izquierdismo general y diluido de la revista podía codearse con el liberalismo de Adolfo Bioy Casares o el comunismo oligárquico de María Rosa Oliver.⁴⁰

El episodio originario que se reprime data de un momento inicial que permite pensar en una condescendencia o un balbuceo ideológico, pero sea lo que fuere, existen otras indecisiones. Así, por ejemplo, se incluyen pantallazos de la más tradi-

rica Latina. Por otra parte, las oligarquías no gobiernan apoyadas en ejércitos extranjeros y tratan de asimilar a las clases subalternas a través de un proyecto de integración cultural. La originalidad de este proyecto no es incorporada a los análisis que hacen los *populistas*, quienes, además, dotados de cierto paternalismo reformista no solo omiten considerar la lucha de clases cuando analizan los mensajes de la cultura popular, sino también la supervivencia de elementos oligárquicos en esos mismos mensajes.

³⁹ EDUARDO GUDIÑO KIEFFER, "Graffiti", I, 1, 26.

⁴⁰ EDGARDO COZARINSKY, "Escritura y cine: dos tiempos verbales", I, 2 (agosto 1969), 13; EDGARDO COZARINSKY, presentación al texto de Pier Pasolini "Teorema", I, 7 (enero/febrero 1970), 6. Los comentarios que suscita Adolfo Bioy Casares son elogiosos, Cfr. ENRIQUE PEZZONI, "El diario de la guerra", I, 7, 4; JAIME REST, "Las invenciones de Bioy Casares", I, 2, 8-10; en el número 3 hay un reportaje a Bioy: "Bioy Casares: la cesación de la magia" donde se lo postula como "un momento culminante en la literatura argentina" y a la vez "relegado a la sombra de otros, [...] discutido", p. 16. Sobre María Rosa Oliver, cfr. el análisis totalmente fascinado de GLADYS ONEGA "La memoria de María Rosa Oliver", II, 10 (agosto 1970), 12.

cional crítica universitaria referida a las letras clásicas⁴¹ o se admiten comentarios que desmienten el deseo manifiesto de evitar las adjetivaciones triviales. Esto último aparece reprochado por Osvaldo Lamborghini en una encuesta que la revista hizo a algunos escritores sobre la literatura argentina en 1969:

[*Los libros*] podría informar a los lectores acerca de su propia 'tendencia crítica'. Tengo unas enormes ganas de enterarme a qué se debe semejante hibridaje entre estructuralismo y esa *otra cosa* [subraya O. L.] que ha invadido sus páginas, especialmente las dedicadas a la crítica de libros. En el número 5 se nos informa que un autor posee, según Roa Bastos que firma la reseña, "un innato talento narrativo" y Alberto Perrone ha escrito [acerca de otro texto, que es] "una sugerente novela".⁴²

La heteróclita asamblea ideológica inicial (populismo, liberalismo izquierdizante, cientificismo) muy pronto se unificaría, lo mismo que el lenguaje utilizado en los comentarios; sin embargo, sería del todo injusto acusar a *Los libros* de ecléctica, pues una de sus preocupaciones iniciales es también la busca de una coherencia unificadora en el discurso crítico. Esto se logra a través de una "crítica de la crítica" que aparece ya en el primer número, cuando Nicolás Rosa analiza las condiciones de posibilidad de una "nueva crítica argentina".⁴³ Y

⁴¹ Cfr. ADOLFO PRIETO, "Viaje a la luna hace 1800 años" [Luciano de Samosata, *Historias verdaderas*, Libro I], *Los libros*, I, 2 (agosto 1969) 22-23.

⁴² Respondía a la pregunta "¿Existe una crítica literaria en la Argentina?", en la encuesta "La literatura argentina, 1969", I, 7 (enero-febrero 1970), 12. También contestaron: Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Tomás Eloy Martínez, Germán L. García, Jorge Onetti, Néstor Sánchez y Emilio Rodríguez.

⁴³ Reseñando la compilación de JORGE LAFFORGUE, *Nueva novela latinoamericana 1*, Buenos Aires, Paidós, 1969 ("Nueva novela latinoamericana: ¿nueva crítica?", *Los libros*, I, 1 [julio 1969], 6-8). Es NICOLÁS ROSA quien aparece en *Los libros* con la mayor fuerza inquisitorial propugnando la coherencia en el discurso crítico y un afán "científico", visibles en la revisión que hace de la crítica borgeana: "[...] tal vez sea necesario exponer cuál es, desde nuestra perspectiva, una posible sistematización científica en la crítica [subrayado mío]". Tal sistematización comprende dos momentos: el "teórico-conceptual", síntesis de los aportes de las ciencias contemporáneas (en especial el freudismo y el marxismo) con el aporte de otras ciencias que no impliquen contradicción con las anteriores. Aquí —según Rosa— debe aparecer una "ruptura total" de la concepción burguesa representativa de la literatura (tal

en el número veintiocho, al hacer un balance (que bien puede funcionar como un responso a las notas sobre literatura que ya no tendrían mucho espacio en la revista) no solamente se indagan con lenguaje althussériano los postulados que mueven a los críticos (se realiza una encuesta), sino que estos mismos cruzan sus trabajos y se juzgan entre sí con implacable fuerza inquisitorial.

El número veintiocho de *Los libros* no está dedicado, como parece, a uno de los tantos temas que la ocupan (el psicoanálisis en la Argentina, el imperialismo, el cordobazo, la universidad, la educación, etc.), sino que trata de lo que fue su razón de ser inicial y lanza un programa retrospectivo de sus aportes, sus convicciones críticas, sus prejuicios. Porque su proyecto originario se refería a la crítica de libros, ahora con la consigna de "una crítica política de la cultura" llena dos necesidades que el medio intelectual parece sentir: la militancia y, unida a ella, la voluntad de develar los mecanismos de producción social de las ideologías.

La trayectoria de *Los libros* puede sintetizarse en un pe-

como hasta ahora lo viene haciendo la crítica). Un segundo momento es el "conceptual-experimental": la verificación de la propia cientificidad crítica en la práctica empírica ("Borges y la crítica", *Los libros*, III, 26 [mayo 1972], pp. 19-21). Nadie representa mejor que Rosa, en sus hipérbolos, la disposición crítica que campea en *Los libros*. Actitud inquisitorial que, curiosamente, flaquea y se torna ágil condescendencia, bonachona aceptación de tendencias no tan amigas del rigor, cuando Rosa escribe desde un espacio de difusión masiva como *Capítulo* (Cfr. NICOLÁS ROSA, "La crítica literaria contemporánea", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981). No menos atento al rigor es el análisis al que JOSEFINA LUDMER somete el libro de Rosa, *Crítica y significación* (*Los libros*, I, 9 [julio 1970], 5: "Los desaciertos [...] pueden reducirse a fallas en la función sintética de su aparato crítico"; "[...] un dato que quizá colabore a la idea de síntesis falsa es su barroquismo verbal...". Noé Jitrik reprocha en el número 28 los excesos de J. LUDMER en *Cien años de soledad: una interpretación* (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972): "...una cierta acumulación que da idea de una transcripción de una crítica deliberada. [...] una experiencia que no se produjo en la escritura, sino antes, en otra parte y que en el pasaje a lo escrito no se quiere economizar ni omitir". En este mismo número Eduardo Romano, desde su ángulo nacionalista, aborda el libro de NOÉ JITRIK, *El fuego de la especie* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1972). Es evidente que estos críticos tienen la conciencia de estar promoviendo un tipo nuevo de discurso y de actividad. Su no condescendencia mutua no

queño detalle, en una firma: el reportaje que la revista consagra a Bioy Casares en el número tres reproduce en su final la firma manuscrita del escritor; síntoma de que la ideología liberal del sujeto creador como unidad y foco del sentido, a pesar de las proclamas, no ha desaparecido del todo. Hacer una crítica política de la cultura, supone, en cambio, considerar al sujeto como una entidad social, a la literatura como un código producido institucionalmente en correlación con otros códigos y discursos.

El aporte original de *Los libros* reside en este último axioma y en el hecho de haber sido un espacio de discusión crítica especializada puesto en contacto con el gran público, postura que desplazaba del ámbito de la universidad la reflexión acerca de los métodos y alcances del discurso crítico.

En cuanto al discurso de la dependencia, al que *Los libros* adhiere polémicamente, habría que establecer el efecto producido sobre la crítica en general. El discurso de la dependencia actuó como impulsor de una más atenta reflexión sobre la cultura popular. Lo que la elaboración del concepto de cultura popular, promovido por sectores del peronismo de izquierda, dejó en el ámbito de la crítica literaria es una sensibilidad más atenta por encontrar formulaciones teóricas precisas que estudiaran el fenómeno (sus variaciones históricas, su relación con la cultura de élite y la oficial, con la política, con el mercado y los centros de poder, etc.). El interés por los "géneros menores" está conectado con ello: territorio ganado a la precisión y reformulación de remanidas tesis con las cuales la crítica tradicional de derecha se había adueñado del objeto.

También resulta evidente que las imposiciones de rigor y coherencia, frecuentemente empeñadas de un ademán científico, dejaron su huella en el trabajo crítico posterior a lo que llamamos "discurso de la dependencia". La deseada homogeneidad y la coherencia que se postulaban como un ideal no se plasmaron en obras que permitan hablar de una línea divisoria tajante. No hay una "obra-monumento", ni una "obra-faro" que con su irradiación imantara las lecturas de la lite-

implica beligerancia, sino la visión de un horizonte de exigencias metodológicas totalmente inusual para la crítica argentina.

ratura argentina, sino más bien esfuerzos y actitudes a menudo desperdigados.⁴⁴

Hemos trazado hasta aquí grandes líneas que se recortan, se enciman y divergen, tratando de mostrar, a la vez, actitudes críticas cambiantes que no se generan sencillamente ni en el terreno de las puras ideas teóricas, ni que tampoco nacen por el contacto directo con la realidad política apabullante. Quedaría por señalar la proyección de esas líneas en la actualidad. Se me ocurre que, además de la crítica tradicional, fénix que aletea indestructible al calor de su propio y decadente morbo discursivo, hay por lo menos tres actitudes: una vigorosa y tradicional línea sociológica que mantiene y remoja los postulados contornistas;⁴⁵ otra que insiste a partir de la reivindicación populista de ciertos textos y nombres en el afán de subrayar una línea opuesta a la cultura liberal dominante; y finalmente, una tercera que no abandona el énfasis intratextual.

Si resulta sorprendente que la crítica argentina haya vivido pendiente de sí misma, vigilando sus presupuestos, acechando su accionar e instituyendo programas teóricos,⁴⁶ lo

⁴⁴ Con todo, puede afirmarse que algunos de esos esfuerzos marcan la seguridad y la adulez que en el manejo de teorías y métodos alcanzó la crítica argentina: una obra como *Onetti: los procesos de construcción del relato* de JOSEFINA LUDMER (Buenos Aires, Sudamericana, 1977) está indicando un audaz sincretismo y una invención crítica que crea a partir de allí sus propias categorías explicativas: inmanencia textual, pero también visión de cómo se refractan y transforman las ideologías del contexto literario, un postulado que los críticos inquisidores de *Los libros* sostuvieron sin practicarlo del todo. Podría citarse también a una *rara avis*, representante de un tipo de crítica que debiera caracterizarse apelando a la denominación de "crítico-escritor": Sylvia Molloy, sostenedora de una inusual prosa fulgurante, lujosa, instalada en los goces de la escritura y también en los cautos rigores de una segura metodología.

⁴⁵ Notablemente, la revista heredera de *Los libros*, *Punto de vista*, y en particular los trabajos de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (Cfr. CARLOS ALTAMIRANO, BEATRIZ SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983).

⁴⁶ La diferenciación de un discurso crítico independiente es una característica de la literatura argentina. No hay independencia sin formulación de problemas, límites y alcances, sin autorreflexión que marca el grado de autonomía. En Argentina los críticos parecen adquirir conciencia de esta autonomía a través de la encuesta (testigo y garante de existencia diferenciada): en 1963 Adolfo Prieto emprende la primera

que sucedió en los últimos años justifica las palabras admirativas de Noé Jitrik cuando comenta en años de dictadura militar:

Parece una broma pero no lo es; la identidad argentina en el trabajo crítico no se diluye porque esté, aparentemente, aplastado por un academicismo o un comentarismo improductivo que cuenta con el favor de políticas reductivas de la producción en general.⁴⁷

JORGE PANESI

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

(*Encuesta: La crítica literaria en la Argentina*, cit.); que sea un integrante de *Contorno* quien investigue las condiciones de la crítica argentina reafirma lo que apuntáramos antes acerca del papel que esta revista tuvo en la conformación de un discurso autónomo. El discurso de la dependencia, en la década del setenta, apela también a la encuesta, desde fuera de la universidad: la primera en *Los libros* en su número 23 ("Hacia la crítica", set. 1972). *Latinoamericana* a través de JORGE LAFFORGUE repite el gesto, ubicándolo en un plano de mayor generalidad (Cfr. "Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta", *Latinoamericana*, I, 2 (Buenos Aires, junio de 1973) y *Latinoamericana*, II, 3 (abril de 1974). *Capítulo*, por su parte, ya en la década del ochenta, incluye una encuesta a críticos argentinos. En resumen: a fines de la década del cincuenta se puede hablar de autonomía crítica; en las décadas sucesivas, cada coyuntura política parece obligar a la crítica a tener una visión de conjunto acerca de sus límites, alcances, funciones y problemas. Las encuestas son una muestra de autoconciencia en forma de panorama.

⁴⁷ NOÉ JITRIK, *Capítulo. Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, n° 146, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 453.

SOBRE GUSMAN, LA REALIDAD Y SUS PARIENTES

*J. L. B.: Ah, usted me ha leído mucho...
Yo me he escrito una sola vez y
veo que usted me ha leído mucho.
Se lo agradezco.*

*L. G. : Es que para mí es una alegría re-
cordarlo.*

0. INTRODUCCIÓN

Ubicar los textos de Gusman¹ en un contexto de enunciación, preguntarse cuáles son las operaciones que realizan y los efectos que suscitan, cuáles los materiales que trabajan, colocarlos dentro del sistema literario argentino, definirlos respecto de la "vanguardia", interrogarlos sobre sus especificidades: tales son algunos de los tópicos que recorren de manera oblicua este trabajo y anticipan, seguramente, su fracaso: preguntas excesivas, categorías y problemas suficientemente ambiguos como para decir aquí nada definitivo.

¿Dónde encontrar la excusa que legitime, entonces, la tarea? En el nombre que aviesamente reitera (volveremos sobre esto) la última novela de Gusman: "Todo escritor, con el tiempo, llegará a parecerse a quienes lo mencionan" (Wilcock 1945, 55).

¹ *El frasquito*, Buenos Aires, Noé, 1973³ (ahora también en *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, LEGASA, 1984); *Brillos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975; *Cuerpo velado*, Buenos Aires, Corregidor, 1978; *En el corazón de junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983. Todas las citas remiten a esas ediciones que, en adelante, se señalan como FRA, BRI, CUE y COR respectivamente, seguidas por el número de página(s).

1. ¿HAY UNA HISTORIA?

Si hay una historia empieza hace once años. En enero de 1973, cuando publica su primer libro, Gusman no solo (de) muestra cuál es su colocación dentro del sistema literario² sino también cuáles son los procedimientos que hacen posible una literatura dentro de ese sistema: teoría de la mezcla y el fragmento, pastiche, heterogeneidad de los materiales, tensión hacia ciertos motivos "populares", homenajes: cita, alusión, parodia de otros discursos y otros lenguajes, utilización del género policial como matriz básica de composición.

Los textos de Gusman, entonces, son productivos a partir de esa matriz básica policial articulada con el discurso del saber psicoanalítico.³ El problema puede enfocarse de la siguiente manera: no se trata de rastrear en los textos de Gusman la tematización de ciertos conflictos que admitan simbólicamente una interpretación psicoanalítica sino, más bien, de

² "Conectado con cierta corriente marginal de la literatura argentina (el sainete, el gauchesco) *El frasquito* quiebra los verosímiles que señalan la forma de la literatura 'popular' a partir de los códigos transparentes de una legibilidad..." (Piglia 1973, 23). Para la ubicación de Gusman dentro del campo intelectual puede verse ahora Link 1985, donde se postula una correlación entre el carácter excéntrico de la escritura de *FRA* y la excentricidad en cuanto a la colocación de Gusman dentro del campo. En efecto, mientras en la década del sesenta el ingreso de los escritores al campo era más o menos fluido y los mecanismos de consagración pasaban fundamentalmente por el reconocimiento de los pares, jóvenes universitarios, en la década del setenta parece necesario la presentación *en sociedad* (el prólogo de Piglia en este caso) ya que se escribe desde los bordes del campo, esto es: desde la librería. Se permanece en un lugar excéntrico, o bien, se crea un nuevo centro. Se afirma la voluntad de modificar los mecanismos de consagración y prestigio: ya no la universidad, ya no los hábitos de producción y consumo hipercodificados. *FRA* propone y exige, a la vez, el replanteo de la ubicación del escritor y la reformulación (según se dijo) de los protocolos de lectura.

³ Podrían buscarse, por un lado, ciertas interpretaciones respecto del papel central que la matriz policial tiene en la literatura argentina de los últimos años (cfr., en ese sentido, Sarlo 1982b y 1983). Conviene aclarar, respecto del psicoanálisis, el esfuerzo titánico tanto de Gusman como de los demás integrantes del grupo *Literal*, por alejar(se de) el fantasma estigmatizante. El editorial de *Literal* 4/5 es elocuente en ese sentido.

verificar la utilización del discurso psicoanalítico como catalizador de la productividad estética.⁴

Esta diversidad de materiales no es suficiente para declarar que un texto es vanguardista: *El frasquito*, por lo pronto, ya que funda la escritura de Gusman en sus características esenciales, nombra la vanguardia de una manera indiscutible: texto trabajado al borde mismo de la disolución narrativa (y, en otro nivel de análisis, al borde del escándalo) y contra los verosímiles realistas. Escritura ilegible: propone y exige nuevos protocolos de lectura a partir de un lugar excéntrico, al margen del mercado editorial y su aparato publicitario. *El frasquito* (en cualquier nivel de análisis) es un relato al margen de la ley.

Dos años después, el grupo al cual puede adscribirse Gusman reflexiona estratégicamente: “Los ‘centelleos’ de los textos de Gusman, quizás, nos anticipen una verdad todavía cifrada: que la muerte compra sus máscaras en el mercado” (de Brasi 1975, 5). *Muerte y mercado*: lo que el mercado produce y vende es la muerte; evitar la muerte, excluirse del mercado. “El mercado incluye y, en el mismo gesto, excluye” señala Germán García y más abajo recuerda “cuando los latinoamericanos se entregaban a remedar las mil noches y una noche de un barroco de bazar” (García 1975, 5). Metáfora del boom latinoamericano el bazar/mercado debe evitarse, debe evitarse la mercantilización de la escritura.

Claro que aquel perfil revulsivo y violento de *El frasquito* se sufre como pérdida en los demás textos de Gusman⁵ que eligen, en cambio, potenciar otros aspectos que lo colocan en

⁴ O bien, de verificar la productividad estética del discurso psicoanalítico en ciertos textos de Gusman, variable que no conviene rechazar de plano, si bien también es cierto que su literatura no se constituye sólo a partir de esos materiales. La recurrencia de ciertos motivos (el sueño, las visiones, las “videncias”, los espejismos, etc...) parecerían confirmar nuestra hipótesis. La posición contraria de Gusman queda claro en el reportaje recientemente publicado por *Pie de página* (Gusman 1985).

⁵ Massotta, de quien se dice que no se equivocaba nunca, señaló respecto de *Brillos* que hay elementos “que otorgan al comienzo un aire soñoliento y decadente” y que “una cierta inquietante intrascendencia compromete el comienzo del relato”, además de destacar “la superficie nacarada de un pintoresquismo de mala compañía” (Massotta 1977, 168).

relación directa con la tradición vanguardista (el oxímoron es deliberado) argentina.

2. "LA CADENA ME BUSCARÁ PARA MATARME" (COR 175)

Cadenas de manos, cadenas de cartas, cadenas de metal: que el motivo es un eje a partir del cual leer *El frasquito* ya fue brillantemente señalado por Piglia (Piglia 1973). Habría que añadir la supervivencia del motivo que aparece de nuevo en Gusman, 1977 (68), 1980 (42) y, lo que es más importante, en los demás textos que nos ocupan: asociado a *relato* (BRI, 17), en contigüidad con otro de los motivos recurrentes, *muñecas* (BRI 52 y COR 174), en relación con la "teoría del residuo" (COR 91 y 175), asociado al motivo *espiritismo* (COR 180 y 218) o a *cartas* (COR 244). El cuerpo de Gusman, se ve, marcado por cadenas ("La cadena me ata las manos", COR 174) que se vuelven así motivos temáticos pero también constructivos: la cadena como metáfora de la sintaxis narrativa⁶ y a la vez como metáfora de los materiales a partir de los cuales se escribe: la cadena es la herencia y la cadena es textual.⁷ Esto es: la cadena es esa herencia de nombres del pasado literario que vuelven, una y otra vez, con intenciones, se sabe, homicidas.⁸ Mentar la cadena es mentar a la vez esa novela familiar que la literatura es en los textos: herencias que se reciben de parientes, relatos que se abren hacia (a partir de) la muerte del padre, obsesivamente tematizada en las cuatro novelas, hermanos mellizos que se (des)encuentran, hermanastros (el mismo padre, distinta madre) que *desaparecen* o que llegan a último momento y con los que el narra-

⁶ Cfr. Piglia 1973, 22. Hay, en otro nivel, encadenamientos fónicos: "El roce del raso producía risas ahogadas y las manos, húmedas, acariciaban el raso negro y brillante" (BRI 67) que, por similitud, encadena un relato con otro, de otro libro: "El roce de aquel raso producía risas ahogadas cuando las manos húmedas acariciaban el raso negro y brillante" (CUE 130).

⁷ "En *Don Segundo Sombra* la cadena literaria se inicia en ese mito..." (Gusman 1980, 42) y "...pudo olvidar la cadena literaria de donde provenía el texto" (Gusman 1977, 68).

⁸ Los *Bloom* se multiplican: hablar de uno es recordar al otro, el de la teoría sobre las influencias y las apropiaciones textuales: "Las batallas entre pares fuertes, padre e hijo como poderosos adversarios, Layo y Edipo en la encrucijada" (Bloom 1978, 20).

dor debe confrontarse,⁹ abuelas que se reproducen en todos los lugares posibles del texto, aun en el lugar del lector *ideal*, del lector deseado: *En el corazón...* está dedicada a la abuela de Gusman (*Cuerpo velado*, al padre).

Padres imposibles de enterrar, abuelas omnipotentes,¹⁰ hermanos y hermanastros en los que se busca el propio rostro; si estos agonistas son la literatura¹¹ sus referencias serán el conjunto de textos que de manera más o menos velada aparecen citados en las novelas que nos ocupan. "El drama de la novela de Gusman es el del prestigio literario" (Catelli 1983, 47). Prestigio y linajes literarios, nombres de textos y autores entretejidos en el espacio textual que se constituyen, así, en sus predicados porque, como se ha dicho, "[los versos de Verlaine] como los de cualquier gran poeta [...] solo evocarán el futuro de los otros seres" (Wilcock 1946, 54).

3. NUDO, 1

Matriz policial, tematización del crimen. Textos que suscitan y exigen nuevos pactos de lectura, esto es: apelan, de algún modo, a la división del público y reforman el sistema literario desplazando su centro (Sarlo 1981 y 1982a). Los personajes, además, adoptan los roles del crítico o el detective: siempre se trata de averiguar un sentido que está más allá: la verdad sobre la muerte del mellizo en *El frasquito*, la verdad

⁹ Sólo como ejemplo: *FRA* 27 (mellizo) y 89 (hermanastro); *BRI* 82 (hermanastros); *CUE* 112, 123, 149 (mellizo) y la parodia de anagnórisis en 86; *COR* 146 y 271.

¹⁰ "La abuela no tiene nombre ni pasado, ni deseo. Ella tiene el sentido, la punta del relato, el secreto de un crimen que no revela" (García 1973, 84).

¹¹ La lectura de los trabajos de Gusman (especialmente Gusman 1977) es clara en ese sentido. Por ejemplo el sintagma "Aquel que se propuso al pueblo como esfinge, aquél mitad tigre por lo sangriento, mitad mujer por lo cobarde, ha vuelto" (*CUE* 53) es un calco directo del célebre pasaje del exordio de *Facundo* ("El Esfinge Argentino, mitad mujer por lo cobarde; mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas"). Manera *velada* de citar el pasado, la referencia establecida no es únicamente literaria: refiere también una ideología ("Facundo: ¿por qué esa obsesión que también los críticos compartimos durante estos años?", Sarlo 1893, 10) y, metafóricamente, el campo político mismo (ya en 1975, hay que recordarlo, se publicaron fragmentos de *Cuerpo velado*).

sobre la muerte del padre en *Brillos* y *Cuerpo velado*, la verdad sobre la propia muerte en los últimos relatos que constituyen *En el corazón*... En todos los casos la verdad sobre la representación del mundo. Sobre esta trama se imprime una ficción que habla de linajes, estirpes, herencias y relaciones familiares. Los motivos que *puntúan* esta ficción son la *cadena* y el *actor familiar* que, una y otra vez, se asocian con los motivos más reconocibles de Gusman: espiritismo, fotos pornográficas, muñecas y maniqués de inspiración felisbertiana, juegos (de cartas, de dados), los clichés del habla rioplatense. Los textos hablan en esta ficción sobre la productividad de la historia literaria pero también sobre la propia productividad; la repetición permite que todo vuelva, encadenado: aquellos motivos que se señalaron pero también las historias que pasan de un libro a otro burlando la clausura de las estructuras narrativas (COR 137 retoma CUE 21).

4. HOMENAJE A RICARDO PIGLIA

“Siempre hay otro que lee un texto. Y pareciera que las correspondencias tuvieran esa función en la historia de la literatura y esa función ha dado lugar a los intercambios mas extraños” (Gusman 1982c, 65) dice Gusman. Correspondencias,¹² intercambios y lecturas. Piglia es, tres veces, lector de Gusman: en el prólogo a *El frasquito*, en la dedicatoria de *Brillos*, como jurado del premio Boris Vian que *En el corazón*... obtiene. La correspondencia aparece ya en el artículo de Gusman sobre Martínez Estrada varias veces citado,¹³ artículo en el cual el “Homenaje a Roberto Arlt” (Piglia 1975) funciona como soporte teórico: “La literatura argentina conoce de esta relación entre manuscrito perdido, fantasmas incestuosos, ideales de redención, pero es en relación a un deseo de sustracción (mediante la falsificación, la copia o el

¹² Delicias, además, de los cazadores de biografías. ¿O no es deliciosa la simetría entre el “Homenaje a Roberto Arlt” de Piglia, dedicado a Josefina Ludmer y el “Homenaje a *La vida Breve*” de Ludmer, dedicado a Ricardo Piglia?

¹³ También en 1982b y en la siguiente declaración en una mesa redonda sobre cultura nacional: “sobre los productos últimos —salvo *Respiración artificial* de Ricardo Piglia— habría mucho que discutir” (*Tiempo argentino*, domingo 24 de abril de 1983).

olvido) a algo que es del orden paterno que se articula dicho deseo; [...] en el texto nombrado —como al que me he de referir a continuación [“Homenaje...”] —tanto los expropiados como los expropiadores son escritores, con la diferencia que Hudson y Arlt se encuentra como anteriores en dicha cadena” (Gusman 1977, 69). Nuevamente: *cadena, padre y crimen* (sustracción, falsificación) articulados en un mismo sintagma. Pensar en ese texto de Piglia es recordar la red de falsificaciones superpuestas: Piglia falsifica un relato cuyo origen (retórico, temático) atribuye a Arlt; en el enunciado, Kostia publica ese relato atribuyéndoselo. Lo que ambos eligen ignorar es que “Luba”, a su vez, es un plagio de un relato de Andreiev (casualmente mencionado dos veces en el relato: Piglia 1975, 120 y 145). De la memoria de Gusman podría también decirse: “olvidadiza memoria ésta, que [...] pudo olvidar la cadena literaria de donde provenía el texto” (Gusman 1977, 68).

Falsificaciones, transcripciones *casi* literales, atribuciones infinitamente improbables: ¿acaso *En el corazón...* pone en escena otro procedimiento? La brillante y obsesiva lectura (la brillante y obsesiva transcripción de esa lectura) de “Corazón simple” es un equivalente del texto de Piglia. La novela misma exhibe esa *correspondencia*: por lo menos siete veces se repite el sintagma “caja de cristal” (*COR* 13, 22, 47, 75, 116, 127, 294) que, naturalmente, refiere el cuento de Piglia, también en *Nombre falso*, “La caja de vidrio”. Este cuento tematiza la transcripción (de un diario, de una carta), la persecución del sentido de la vida de un hombre (“Conocer sus secretos como él conoce los míos”, “espero que escriba la verdad y encuentro frases, blandas mentiras”, pp. 62 y 68), el crimen (¿real o imaginario?) y los caros motivos de Gusman (“corazón”, “muñeco de cera”). Todavía más: el relato que abre el libro, “El fin del viaje” tematiza la muerte del padre a quien, claro está, se dedica *Nombre falso*.

Expositores de la teoría de los dobles,¹⁴ tanto Piglia como Gusman se vuelven sus actores: tanto uno como otro han

¹⁴ Además de la conocida teoría sobre Borges y Arlt expuesta en “Homenaje...” (Piglia 1975, 132) y citada *in extenso* por Gusman (1977, 70) puede verse también *Respiración artificial* y el artículo que el doble de Piglia, Emilio Renzi, publicó en *Punto de vista* (Renzi 1978).

trabajado el tema de los linajes;¹⁵ si Gusman escribe "Fue lo que tenía que copiar lo que lo extravió. Había algo oscuro, tal vez monstruoso. Nunca sabremos de qué se trataba" (COR 89), Piglia dice: "¿Qué secreto encerraba ese cuento? ¿[...] habían encontrado algo en ese texto que impedía su publicación?" (Piglia 1975, 143); ambos articulan la ficción con el discurso crítico, ambos utilizan una matriz policial, ambos asimilan la crítica a la investigación policial. Y *En el corazón...*, en efecto, puede leerse como el fracaso de una empresa crítica registrada en sucesivas lecturas: Flores fracasa en el intento de descifrar la vida del donante, las ficciones de Flaubert, Conrad y Dostoievski; Soler fracasa en el intento de descifrar los mensajes de El Rubio (¿el Tigre Millán de Brillos?); Wilcock fracasa en el intento de descifrar (transcodificar) el *Finnegans Wake*; Joyce fracasa en el intento de descifrar a Tolstoi. Zumbona referencia a la crítica literaria, esta novela quiere decir, además, que su desciframiento crítico es imposible.

5. TEORÍA DEL RESIDUO, LA MEZCLA Y EL FRAGMENTO

¿Cuáles son los discursos que, instituidos en materiales narrativos se dispersan sobre el texto de Gusman? La literatura, claro está, según queda dicho hasta ahora: las cadenas literarias Arlt - Borges - Wilcock - Quiroga - Sarmiento - Felisberto - Macedonio - Kafka - Joyce - Conrad - Beckett - Gombrowicz - Flaubert - Dostoievski.¹⁶

Hay, sin embargo, otra serie tanto o más importante que esa, aunque menos prestigiosa. La crítica ya lo ha señalado tangencialmente:¹⁷ se citan veladamente letras de tangos (*FRA* 54; *COR* 70 y 179), noticias policiales, historias de sátiros (*CUE* 64), canciones infantiles (*COR* 105¹⁸ y 291), chistes 'de grueso calibre' (*BRI* 37 y *COR* 67 y 232), refranes y clichés populares (*CUE* 24 y 137); se describen fotos pornográficas (*FRA* 47; *BRI* 66 y 68; *CUE* 19, 26, 44, 66 y

¹⁵ Piglia especialmente en Piglia 1979; Gusman en Gusman 1977 y 1982a.

¹⁶ El diseño no corresponde sino a la lógica del recuerdo.

¹⁷ Catelli 1893, 46; Masotta 1970, 70; García 1973, 81.

¹⁸ ¿Cuál otra que la del "Arroz con leche" puede ser esa viuda de Paso del Rey?

97; *COR* 120, 159, 201 y 263); se tematiza la religiosidad popular (videntes, adivinos y espiritistas). Lo *bajo* aparece también en el registro de lengua: niveles léxico, fónico y sintáctico en *El frasquito* —“leche (por semen)”, “coger”, “poronga”, “mirandolá”, “vinistes”, “llorisqueaba”, “vayansén”—, en los niveles léxico y sintáctico en los demás textos.

En esta cruz de prestigiosos antepasados con materiales (lingüísticos, ideológicos, estéticos) de ‘baja procedencia’, en este híbrido¹⁹ busca la literatura de Gusman su identidad. Se trata de mezclar²⁰ para producir una figura monstruosa, irreconocible: “Esa figura combinada me horrorizó” y “siempre me asustaron esas figuras combinadas” (*COR* 34 y 36).

En el límite de la indecibilidad el sentido es posible: se trata de triturar en un mismo texto, en un mismo sintagma, dos linajes y, de esa manera, degradar lo que se supone sagrado y revalorizar los más despreciados materiales. Los textos de Gusman parecen preguntarse si es posible inscribirse en una tradición del prestigio literario y, como rastro del esfuerzo ideológico para *colocarse* en el sistema, quedan en sus textos esas figuras monstruosas que resultan de la combinación de, por ejemplo, la estética modernista degradada en el tango con el discurso fúnebre de la Grecia pre-ática.

Evitar, por hibridación, el pintoresquismo. La lengua *baja* no refiere un mundo bajo porque no es homogéneamente baja: no hay pátina de nostalgia o compasión en esas anécdotas de conventillos y prostíbulos. Se trata, más bien, de escenografías montadas a la manera de *Las hortensias*, se trata de “Ese decorado de esplendor y de miseria” (*COR* 260) que se supone que la literatura es. Esplendor y miseria: maneras de decir *oro*, significante omnipresente en los textos de Gusman. Pero si el oro denota el brillo, la máscara sagrada del poder, el lujo y la riqueza, es también lo excremental: residuos del cuerpo que no se nombran, que se censuran en favor de ese otro significante.

¹⁹ “Esa mezcla de registros, esa hibridez es, por otro lado, una de las marcas de la gran tradición de la novela argentina” (Piglia 1983, 8) y “nuestra cultura está hecha a partir de esa esquizofrenia [...] o de una escisión; es una cultura de ‘bricolage’, hecha con residuos” (Gusman 1983).

²⁰ “*El frasquito* mezcla: mezcla lenguajes, ideas, posiciones de lector y autor...” (Steimberg 1973, 36 y ss.).

Todo en los textos de Gusman es residual: se tematizan restos, pedazos de cuerpos, objetos degradados (rotos, cascados, gastados), basuras materiales e ideológicas, cenizas de huesos, humores del cuerpo (leche, "leche"), excrementos, vísceras.²¹

La topología de los relatos habla también de esta obsesión: los cementerios se multiplican (*COR* 23: en contigüidad con un frigorífico) y regulan la economía de los narradores: "Soy empleado del cementerio donde está la sepultura de mi abuelo y también la de mi padre" (*CUE* 156). Trabajar en el cementerio, sobre los restos de los antepasados, tal la estremecedora metáfora que hace posible la escritura.

Por otro lado, uno de los procedimientos semánticos más frecuentes es la sinécdoque: focalización que destruye la imagen completa y a través de la cual ingresan en el espacio textual "un trozo de mejilla y un poco de nuca alejándose" (*CUE* 43 y 155). La combinación, la mezcla, sólo es posible a partir de restos y despojos; restos de referencia, sentidos fragmentarios.

Percibir los materiales narrativos como despojos, elegir una perspectiva recurrentemente sinecdóquica y una sintaxis basada sólo en la lógica del eslabonamiento: el resultado es un texto fragmentario, donde el sentido está siempre disperso u oculto, donde la referencia ha, literalmente, saltado en pedazos, un texto que se inscribe voluntariamente en ese "privilegio de lo inconcluso" (Gusman 1982, 64) y cuya metáfora bien puede ser esa "bolsa de basura" (*FRA* 44) o esa "bolsa de residuos que anudaba con cuidado para evitar algún peligro" (*COR* 245).

6. NUDO, 2

Textos de vanguardia: matriz policial articulada con el *saber psicoanalítico* puesto en rueda libre.²² La familia es un motivo de ese saber pero también el motivo fundador del

²¹ Imposible listar todas las recurrencias; además de *El frasquito*, ver *BRI* 15, 16 19, 20, 22, 24, 32, 37, 84; *CUE* 13, 14, 26, 155, 138 y 157; *COR* 44, 45, 52, 61, 63, 81, 97, 144, 134, 157, 166, 175, 215, 226 y ss., 236 y 241.

²² "Se trata de convertir aquello que se sabe en la puerta de entrada hacia otra dimensión de sentido" (Soares 1983, 7).

verosímil trágico: en los textos de Gusman el coro es la voz de la cultura canónicamente leída como degradada (y degradante). Recurrencia en la tematización de los antepasados familiares y el linaje que se desdobra en dos cadenas significantes²³ que, a su vez, se mezclan en el único espacio que permite el cruce: manera de referir la historia (antepasados) y a la vez el sistema (mezcla, cultura aluvional). También el rol social del narrador participa de la ficción familiar: Piglia y Gusman (mellizos o hermanastros) juegan papeles simétricos en la novela familiar de la literatura, novela que funciona sobre el modelo del delito (en el enunciado, en la enunciación). Se multiplican los crímenes: violaciones, duelos, asesinatos (estrangulamiento, descuartizamiento, inmersión, asfixia), torturas, delaciones, sacrificios rituales, trampas de juego, castrotraciones.

Topología recurrente, el cementerio es el espacio privilegiado: espacio de los restos, de la descomposición (“En torno del camposanto se van tendiendo las largas mesas del banquete”, *CUE* 147). Literatura que solo es posible fragmentariamente o también, que solo es posible apócrifamente: se inventan nombres para los distintos (y despedazados) narradores cuando es evidente (lingüística, ideológica, retóricamente) que se trata, siempre, de un mismo sujeto de enunciación; también los materiales son apócrifos: “reconozco la indignación del profesor cuando encontró a su hermano leyendo las cartas familiares quizá buscando en ellas la inspiración literaria” (*COR* 265).

Pero además del cementerio hay otros topónimos que atraviesan las cuatro novelas de Gusman: “el Once”, “el Barrio

²³ Permítasenos ser extensivos en este punto: “el mellizo murió porque llevaba la sangre del padre, el otro, el que llevaba la sangre de la madre se salvó” (*FRA* 27); “él, veterano urdidor de sediciones, brazo pronto para el cuchillo, se da cuenta en ese instante al pensar en su madre, de que fue el abolengo materno el que le dio la sangre altiva y de que era equívoca la que recibió de su padre” (*BRI* 52); “esa foto borrosa donde los hermanos nos distinguíamos porque uno estaba en el brazo de la madre y otro en el del padre” (*CUE* 150); “Esta vez el que murió fue un tío. El último hombre de la familia. Todos los maridos de las hijas de mi abuela habían muerto” (*COR* 179).

Judío”²⁴ y, sobre todo, los suburbios: ²⁵ literatura-avenida que “conduce hacia los arrabales” (COR 286), ese es el camino que la mujer *en videncia* recorre reiteradamente en la obra de Gusman.

Borges, claro está: el criollismo urbano de vanguardia.²⁶ Materiales populares mezclados con el cosmopolitismo vanguardista; estética que combate el populismo pero afirma su derecho a trabajar la representación de sus temas y actores.

La presencia de Borges (subrayada por la recurrencia del ideograma *arrabal*) se advierte también en la sintaxis (“la lengua de Dante no ha sido ajena para mí, ni tampoco cruel”, COR 296), en la construcción del personaje (el Tigre Millán), en los temas (el doble y el espejo, los antepasados —hay un abuelo militar en CUE 98 y 146— y los linajes), en la semiotización del juego de dados a semejanza del célebre “El truco” (BRI 42), en los epígrafes y, finalmente, en el gesto social de colocar en el centro del texto (y del sistema) el nombre de un pariente pobre y olvidado: J. R.-Wilcock (paradójicamente y con signo contrario) es el Evaristo Carriego que el grupo aglutinado alrededor de la revista que Gusman dirige rescata del olvido.

“El rescate de una ‘figura menor’ es la fórmula perfecta para llamar la atención sin comprometerse ideológicamente” (Chitarroni 1983, 10), se supone que *los otros* suponen.²⁷ Como si el compromiso con el cosmopolitismo y la extraterritorialidad lingüística que Wilcock representa no fuera ideológico, como si la alegoría que el cuento “Los donguis” encierra²⁸ no fuera

²⁴ FRA 48; BRI 70; CUE 11 y 45; COR 190 y 215. Se trata de un centro siniestro, es el lugar del intercambio comercial, la prostitución, la paramedicina y la pornografía.

²⁵ *Suburbio*: BRI 51; CUE 51, 77, 109, 111, 119; COR 124, 136, 193. *Arrabal*: CUE 89; COR 195, 291, 152, 207, 286. *Andurriales*: CUE 140. Lexema de indudable procedencia borgeana, aparece en un contexto que remeda brillantemente las ficciones de Borges alrededor del tema del doble y el espejo.

²⁶ Sarlo 1981, 1982a y 1982b.

²⁷ Rumor que se declara falso sin que se sepa bien qué parte de la proposición se somete a prueba de verdad: ¿figura menor?, ¿fórmula perfecta?, ¿ausencia de compromiso ideológico?

²⁸ Seres parecidos a lechones “medio transparente[s]” que “traigan lo que ven” pero “son ciegos, sordos, viven en la oscuridad” y se reproducen “como la peste”. Estos animales que el narrador de “Los

un compromiso ideológico *contra* el realismo testimonial o pintoresquista,²⁹ como si la voluntad de llamar la atención sobre un escritor marginado del mercado y de los mecanismos de consagración pudiera no ser ideológica.

Los *donguis*, por otro lado, son los *ungidos* de CUE 19 y 105 que preparan ofrendas para las cárceles y los hospitales y se mezclan con los procesos.

Analogía, entonces, que podría suponerse perfecta: Vanguardia (Borges + Evaristo Carriego + *Martín Fierro*) = Vanguardia (Gusman + Wilcock + *Sitio*). Sin embargo, "Los muertos poderosos retornan, es verdad; pero retornan con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya" (Bloom 1973, 165).

7. DESENLAZE: "ESTA TIERRA ESTÁ LLENA DE DELITOS DE SANGRE" (COR 216)

Gusman no es Borges: la tristeza que recorre su obra, sobre todo a partir de *Cuerpo velado* habla, tal vez, de ese "conjunto de experiencias sociales que suscitan la perplejidad y el sentimiento de que una explicación es necesaria" (Sarlo 1983, 8) y del fracaso de toda explicación. Los textos se interrogan, también, sobre esos delitos de sangre, sobre esas prácticas y esos actores que operaron la fragmentación violenta del mundo (objetivo, simbólico) y tematizan la historia argentina: los bombardeos sobre Plaza de Mayo pero también la realidad de los últimos años que, por siniestra, sólo puede nombrarse mediante la paráfrasis.

¿Cómo explicar, si no, la voz de ese "agente especial" que con voz impasible relata que "se habían entrenado en cosas horribles. Mientras dormían les arrojaban cadáveres" (COR 33)? ¿O el escalofriante peregrino que confiesa que "Los cuer-

Donguis ha visto en Parque Lezama (un parque "casi sudamericano") son oriundos de *Boedo*, monstruos urbanos que devoran especialmente mineros, peones y novias narcotizadas. Hay además una variedad peligrosísima inventada por los rusos. (El cuento está incluido en la célebre antología compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo, no en la edición de 1940 sino en la de 1965.)

²⁹ Ver, en ese sentido, Anónimo 1977 y toda la artillería desplegada en *Sitio* contra las novelas de Soriano y Asís.

pos caían desde el aire y atravesaban el color del río. Se inclinó sobre ella y miró esos ojos vidriosos, narcotizados. Justo un instante antes de arrojar esa bolsa al vacío. Entonces era un cuerpo" (COR 122), relato que vuelve en otro lugar: "Desde el aire, los cuerpos eran arrojados al mar. Estaban dormidos. Era como una pesadilla" (COR 140)? Cuerpos deshechos, fracturados, desaparecidos; sesiones de interrogatorios y torturas; sospechosos y agentes especiales; personas que "van al curandero a preguntar por los cuerpos familiares" (COR 124).

La fragmentación exhibida en todos los niveles textuales tiene como referencia la fragmentación del *cuerpo* social pero también señala varios interrogantes: ¿cómo narrar el horror en el que nos vimos envueltos?, ¿cómo otorgar estatuto literario a esta *basura*, a este *resto* que la realidad es? ¿Cómo procesar esos pedazos de conciencia que quedaron a la deriva?

"Interrogativas y no aseverativas, estas narraciones renuncian al proyecto de reproducir lo real para jugarse en la producción de sentidos incompletos y fragmentarios" (Sarlo 1983, 11). Así, Gusman elige tematizar "El caos"³⁰ para no tematizar el caos. Toda referencia a la realidad será oblicua y bajo la forma del delirio se esparcirán los sentidos, los pocos sentidos que, aunque fragmentarios, permiten el reconocimiento del lector: la literatura es autorreferencial, también puede referir una estética y una ideología o la realidad sobre la que se recorta. Gusman, vanguardista al fin, mezcla aún estas remisiones, que décticamente, se señalan unas a otras.

No, Gusman no es Borges. Si pueden señalarse ciertas correspondencias formales lo cierto es que el contexto histórico reclama para sí las diferencias. Los textos de Gusman, escritos no ya al borde de la disolución sino *sobre* la disolución comentan con un tono monótono y triste la clausura de la realidad, desde la violencia de *El frasquito* hasta la confesión de fra-

³⁰ El cuento de Wilcock (que apareció en *Sur*, 63. marzo-abril de 1960, p. 20 y ss.) pone en escena la voz de un narrador monstruoso (literalmente) que narra su itinerario hacia el poder ("el poder es un vano espejismo, una ilusión organizada"), ejercido a través de la administración y recreación del caos ("Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación, sólo que mucho más confusa, de la vida"). El poder, el caos, la *mimesis*: el cuento esboza toda una política de representación de un mundo que, precisamente, se declara monstruoso.

caso en *En el corazón de junio*: "El asesinato en el parque helado, un asunto oscuro como estos años, como estas páginas pasadas una tras otra en busca de la palabra exacta. Una búsqueda inútil, una vanidad del artificio, una ilusión del traductor" (COR 295).

DANIEL LINK

Becario del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas
y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. 1977. "La historia no es todo", *Literal*, 4/5 (Buenos Aires, Noviembre).
- BLOOM, HAROLD. 1977. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.
- CATELLI, NORA. 1983. "Construir la novela", *Punto de vista*, VI, 19 (Buenos Aires, diciembre).
- CHITARRONI, L. 1983. "La nieve y su reflejo: un negativo del mundo", *Sitio*, 3 (Buenos Aires, s/fecha).
- DE BRASI, JUAN CARLOS. 1975. "La muerte compra sus máscaras en el mercado", *La Opinión. Suplemento dominical* (Buenos Aires, 1 de agosto).
- GARCÍA, GERMÁN L. 1973. "'El frasquito': una novela familiar", *Nuevos Aires* 3, 10 (Buenos Aires, abril-mayo-junio).
- . 1975. "¿El duelo (de, por) Borges?", *La Opinión. Suplemento dominical* (Buenos Aires, 10 de agosto).
- GUSMAN, LUIS. 1977. "Martínez Estrada: el olvido y el incesto", *Literal*, 4/5 (Buenos Aires, noviembre).
- . 1982a. "Tres escenas de Victoria Ocampo", *Sitio*, 2 (Buenos Aires, s/fecha).
- . 1982b. "Alberto Laiseca: Aventuras de un novelista atonal", *Sitio*, 2 (Buenos Aires, sin fecha).
- . 1982c. Respuestas a "Encuesta a la literatura argentina contemporánea" en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, vol. 6.
- . 1983. "Mesa redonda sobre cultura nacional", *Tiempo Argentino. Suplemento dominical* (Buenos Aires, 24 de abril).
- . 1985. "Entrevista", *Pie de página*, 3 (Buenos Aires, s/fecha).
- LINK, DANIEL. 1985. "El regreso de *El frasquito*", *Sitio*, 4 (Buenos Aires, s/fecha).
- MASSOTTA, OSCAR. 1977. "Exabrupto y castración", *Imago*, 5 (Buenos Aires, julio).
- MONTELEONE, JORGE. 1983. "Luis Gusman. *En el corazón de junio*", *Sitio*, 3 (Buenos Aires, s/fecha).

- PIGLIA, RICARDO. 1973. "El relato fuera de la ley" en Luis Gusman, *El frasquito*, Buenos Aires, Noé.
- . 1975. "Homenaje a Roberto Arlt" en su *Nombre Falso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- . 1979. "Ideología y ficción en Borges", *Punto de Vista*, 21, 5 (Buenos Aires, marzo).
- RENZI, EMILIO. 1978. "Hudson: ¿un Güiraldes inglés?", *Punto de Vista*, 1, 1 (Buenos Aires, marzo).
- SARLO, BEATRIZ. 1981. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" en Barrenechea et alia, *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires, CEAL.
- . 1982a. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VIII, 15 (Lima, 1er. semestre).
- . 1982b. "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo", *Punto de Vista*, V, 16 (Buenos Aires, noviembre).
- . 1983. "Literatura y política", *Punto de Vista*, VI, 19 (Buenos Aires, diciembre).
- SASZBON, JOSÉ. 1981. "La reflexión literaria", *Punto de Vista*, IV, 11, (Buenos Aires, marzo-junio).
- SOARES, NORBERTO. 1983. "Una aventura que escapa a la tiranía del sentido", *Tiempo Argentino. Suplemento dominical* (Buenos Aires, 17 de julio).
- STEIMBERG, OSCAR. 1973. "Pretencioso como Juan Moreira", *Los libros* (Buenos Aires, marzo-abril).
- WILCOCK, J. R. 1945. "A. Samain. Au Jardin del'Infante", *Sur*, 126 (Buenos Aires, abril).
- . 1946. "Cincuentenario de Paul Verlaine", *Sur*, 136 (Buenos Aires, febrero).

TERRA NOSTRA DIVISA EST IN PARTES TRES

0. – Efectivamente, son tres las partes de *TN*: El Viejo Mundo, El Mundo Nuevo, El Otro Mundo. Esta afirmación, además de obvia, es glosa del texto de Julio César citado, en apariencia de manera intrascendente, en *TN* (p. 25: “[...] pues el que más sabía apenas sabía que *Gallia divisa est in partes tres*”).¹

Mi intención al consignarla aquí es varia: 1) encontrar una explicación a la importancia atribuida al número tres por *TN*; 2) demostrar que la conexión con el texto de César, y su cita por *TN*, no es tan inocua: hay una coincidencia entre la actitud narrativa del cronista de la guerra de las Galias (que habla de sí mismo en tercera persona)² y la del narrador de *TN* en su uso de los pronombres personales.

La división tripartita también se encuentra aludida por la insistente y persistente mención de uno de los trípticos de Jerónimo Bosch, *El jardín de las delicias*. Además, un capítulo en la tercera parte (p. 580) se titula “Hertogenbosch”, lugar donde nació Bosch.³ El nombre “Jeronimus Bosch” aparece resaltado tipográficamente en otro capítulo (p. 632, también en la tercera parte). Y el *leit motiv* de una pintura proteica

¹ Manejo la segunda reimpresión de *Terra Nostra*, de 1981, que agrega una lista de personajes; la paginación es sin embargo la misma que la de la primera edición de 1975.

² La cita de César (exactamente: “*Gallia est omnis diuisa in partes tres*”) corresponde a las primeras palabras de *Bellum Gallicum*. (CESAR, *Guerre des Gaules*, Paris, Belles lettres, 1958, vol. I, p. 2). Butor (MICHEL BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969, p. 90 *passim*) es uno de los varios que se refiere al uso de la tercera persona de César para designarse a sí mismo en sus comentarios de la guerra de las Galias; según Butor, este uso se debe a que el autor considera la decantación histórica terminada.

³ 's Hertogenbosch, en Holanda, es el probable lugar de nacimiento del pintor flamenco; allí pasó su vida y de ese lugar adoptó el nombre.

que se presenta repetidas veces a lo largo del texto sugiere transformaciones del mismo tríptico.

Un paralelo de *TN* con el "cuadro flamenco" pone de manifiesto curiosas analogías: 1) en primer lugar, la división de ambos en tres partes; 2) en segundo lugar, si se tiene en cuenta el orden lineal de la lectura y el de la mirada dirigida a una pintura, podría relacionarse el panel izquierdo del *Jardín* (el Paraíso Terrenal) con la primera parte de *TN* (El Viejo Mundo, vale decir España: ¿paraíso perdido?); el panel central, con la segunda parte de la novela (El Mundo Nuevo); el panel de la derecha, con la tercera parte de *TN* (París apocalíptico en El Otro Mundo).

Hay además otra importante analogía: el tríptico de Bosch, al cerrarse las dos alas laterales en un único panel central, presenta, con sus dos reversos unidos, una pintura del tercer día de la Creación,⁴ la Tierra separándose de las aguas. El equivalente en la novela sería el título, *Terra Nostra*, que cumple con respecto a la totalidad del texto una función comparable a la del panel unificado en *El jardín de las delicias*, además de evocar una imagen semejante, la de la Tierra en su creación. Esta imagen es la que se le presenta a Felipe en una de las muchas veces que contempla el tríptico:

[...] y corrió a cerrar los volantes del tríptico, a exorcizar para siempre esa monstruosa visión de la vida, la pasión, la caída [...]; y esperando así cerrar las puertas del cuadro flamenco, se encontró con las manos posadas sobre una nueva pintura, y esta imagen final era la del mundo entero, una esfera perfecta, transparente y deshabitada, [...] y Dios era allí sólo una ínfima figura [...]

(*TN*, p. 633)

1. - EL TRIÁNGULO Y LA CIRCUNSTANCIA

El número tres aparece como fundamental en *TN*. En

⁴ *Génesis*. 1:9-10: "Dijo [Yavé] luego: 'Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos, y aparezca lo seco'. Así se hizo; y se juntaron las aguas de debajo de los cielos en sus lugares y apareció lo seco; y a lo seco llamé Dios tierra, y a la reunión de las aguas, mares." (*Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1959).

otros textos,⁵ Fuentes se ha referido específicamente a la importancia de esta cifra en la cultura indoeuropea.

Además de la organización textual en tres partes, son tres también en *TN* los mellizos protagonistas. Y entre las abundantes disquisiciones cabalísticas, hay un capítulo dedicado al número tres (El número tres, p. 533), aunque hay muchas otras referencias a su carácter mágico y fundamental dispersas a lo largo del texto.⁶ Tres es “el número creador” y sin él “inertes serían la forma y la materia [...] sin el tres, todo permanecería en polaridad estática” (*TN*, p. 536) dice un letrado judío de Toledo a Ludovico, el padre adoptivo de los mellizos. A partir del tres se dispersa la pluralidad del mundo y de la historia, pero a él deben volver, se dice en el texto de *TN*, en evidente alusión a la concepción del tiempo y de la historia desarrollada en la novela.

Bastante naturalmente, es el triángulo la figura geométrica a la que la imaginación recurre cuando se trata del número tres, y es a la que el texto de *TN* explícitamente apela; sin embargo, no uno sino tres triángulos son los evocados por Valerio Camillo, el inventor del teatro de la memoria, cuando muestra su invento a Ludovico:

[...] bastó un mínimo giro de este gran círculo sobre el cual se asienta mi teatro, la gran trama de tres triángulos equiláteros dentro de una circunferencia regida por las múl-

⁵ Dumézil (GEORGES DUMÉZIL, *L'idéologie tripartite des Indo-européens*, Bruxelles, Revue d'Études Latines, 1958), relaciona el número tres con la organización social indoeuropea (tres clases: la religiosa, la militar y la productiva). C. FUENTES lo cita en *Cervantes o la crítica de la lectura* (México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 104) aunque da al número tres una interpretación mística más que social.

⁶ *TN*, pp. 210, 245, 259, 302, 305, 306, 311, 313, 328, 333, 343, 384, 394, 395, 399, 402, 441, 445, 459, 470, 475, 476, 479, 480, 483, 485, 526, 530, 535-536, 545, 554-556, 557, 559, 567, 590, 591, 599, 601, 615, 616, 662, 702, 779. Además de las referencias a los números uno y tres, al círculo y al triángulo, se habla en *TN* de una duración de treinta y tres días y medio, número místico para la duración de las procesiones de flagelantes del siglo XIV, según NORMAN COHN (*The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Messianism in Medieval and Reformation Europe and its Bearing on Modern Totalitarian Movements*, New York, Harper Torchbooks, 1961).

tiples combinaciones de los siete astros, las tres almas, las siete mutaciones y el ojo único [...]

(TN, p. 567)

También el letrado de Toledo, cuando se refiere al tres como número creador y manifestación perfecta de la unidad, agrega que el cinco es el primer número circular (TN, p. 536), el número de lo creado.

El juego entre estas dos figuras (círculo y triángulo) o, lo que es lo mismo, entre estas dos cifras (cinco y tres), representa la relación entre historia y eternidad, la historia traza círculos infinitos, repitiéndose en una aparente dispersión que tiene siempre al triángulo como principio y fin, su alfa y omega. Así, en TN, las diferentes épocas narradas son algunos de esos círculos trazados por el devenir histórico.

Según TN, la narración también despliega infinitos círculos: "Cincuenta cuentos son cuentos sin cuenta" (TN, p. 609), dice Ludovico a Felipe refiriéndose a la narración del *Quijote*; y si se considera la multiplicación debida a la imprenta (p. 610), las infinitas lecturas posibles llegan a hacer de la aritmética una aritmética (p. 608).

Cada realización concreta de cada lectura de una narración, o cada círculo que describe el acontecer histórico, quedan siempre incompletos:

[...] mira cuántas facetas de este hadit, de esta novella, a pesar de su apariencia de conclusión, han quedado como en suspenso latentes, esperando, acaso, otro tiempo para reaparecer, [...] otros nombres para nombrarse.

(TN, p. 658)

Uno de los tres gemelos explica a su padre adoptivo el tiempo que cada uno de ellos necesita para contar su respectivo sueño y su respectivo ser soñado (sueños que son los que les confieren existencia): son también "cuentos sin cuenta". Ludovico interrumpe el sueño de cada hermano para robarles el tiempo que él necesita para poder llegar con puntualidad a la cita con Celestina: deja así los sueños (y el destino) de cada soñado incompletos.

Todo destino, todo tiempo (cada círculo) es imperfecto e incompleto. A cada círculo inscripto en el triángulo le falta algo, y le sobra algo, de manera semejante a la falta de coin-

cidencia entre historia y eternidad, entre narración y narrado. Esta falta de coincidencia está señalada con diferentes datos en el mundo narrado: al Peregrino del Mundo Nuevo, a Polo Febo y al guerrillero pintor, que son el mismo y diferentes, les falta una mano; a los trillizos les sobra un dedo en cada pie. Cuando en la maldición de Tiberio se enumeran los múltiplos de tres, entre otras cifras correctas, se da también, inexplicablemente, el setenta y uno, al que faltan diez, o sobran dos, para serlo (*TN*, p. 702).

En *TN* se establece una relación entre círculo (el acontecer histórico, tanto el real como el posible) y triángulo (la unidad plural, modelo de una perfección inalcanzable); la falta de coincidencia entre círculo y triángulo equivale a la relación entre historia y eternidad, pero también entre narración y narrado, entre lectura y escritura.⁷

2. — EL CÍRCULO Y EL TRIÁNGULO NARRATIVOS

En la dispersión del discurso narrativo en *TN*, hay narradores múltiples que se suceden o superponen, resultando difícil establecer las articulaciones entre las diversas voces narrativas.

Es evidente sin embargo que una misma voz, en narración en tercera persona, abre y cierra el discurso total. El párrafo de apertura, aunque en apariencia monólogo interior de Polo Febo, se aclara enseguida como discurso indirecto libre: Polo Febo piensa en sueños lo que un narrador lee en ese sueño y escribe o formula con palabras que no pertenecen al personaje.

También la voz que cierra el discurso al final de la novela usa la tercera persona. Pero ya no lee la mente de un personaje; ahora describe una escena a la que nadie asiste excepto el narrador, puesto que ocurre después del fin del mundo, o después de un apocalipsis:

No sonaron doce campanadas en las iglesias de París;
pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol.
(*TN*, p. 783)

⁷ Según Fuentes, Cervantes y Joyce plantean, uno al nivel de la crítica de la lectura y el otro al nivel de la crítica de la escritura, la crítica de la creación dentro de la creación (*Cervantes...*, p. 109).

Sin embargo, en este fin del mundo ha ocurrido la creación del andrógino, la "terrible belleza" anunciada ya en el epígrafe del comienzo de *TN* ("Utterly transformed, / A terrible beauty is born").

En el párrafo anterior al último de la novela, la voz narrativa usa una segunda persona singular que se parece mucho a la del Dios creador bíblico:

[...] y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer.

(*TN*, p. 783)

En este párrafo, el hablante fundamental de *TN*, a la manera del dios bíblico, confiere la palabra (y por lo tanto existencia literaria) a esta criatura andrógina, única y dual.⁸

Si se toma como punto de partida ese andrógino a quien el creador otorga la palabra, retrocediendo en el texto como tantas veces lo sugiere Celestina ("Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio [...] p. 35), leyendo al revés, puede seguirse la separación de los componentes femenino y masculino (Celestina y el guerrillero), uno de los cuales ahora usa el *tú* para referirse a la otra parte de sí mismo ("te fecundo, me fecundas [...] te amas, me amo"). De este acto generador de la palabra sale (siempre avanzando al revés en el texto) la voz de Celestina, una de las voces narrativas más conspicuas en *TN*. La dispersión de estas voces, y su falta de articulaciones en el texto de *TN*, es equivalente a la dispersión representada por el círculo, o el número cinco del que habla el judío de Toledo.

Se supone que la unidad es el alfa y omega, el principio y fin, de esta dispersión. Pero la unidad trina, la que hace posible un continuo cambio.

Si bien esa unidad es la deseable, hay según *TN* otra unidad

⁸ Fuentes dice sobre el uso de la segunda persona en *La muerte de Artemio Cruz*: "Así que para mí el 'tú' era sumamente importante como un reconocimiento del otro. No es sólo el doble de Artemio Cruz que le habla; es quizá la gente mexicana —la voz colectiva— que le habla a Artemio Cruz diciendo 'tú, tú, tú'." (ISAAC LÉVY, JUAN LOVELUCK, *Seminario Fuentes, Hispanic Studies*, 2, 1978, p. 225).

que se le opone, la absoluta y estéril representada por el número uno.

3. — EL SEÑOR Y LA UNIDAD ABSOLUTA

Los trillizos, y el andrógino, figuran la unidad plural. Figuran también la oposición al poder absoluto de Felipe.

Felipe, el Señor del Mundo Viejo, tiene horror a la dispersión de la unidad. Quiere una fe única; un texto único que fije la letra de la historia; un lugar único, el Escorial, necrópolis que él construye como centro inmóvil de su reino. La "terrible memoria duplicada" (p. 157), o aun la memoria de que tuvo vida, son sus mayores temores. Felipe quiere la muerte sin resurrección, la unidad perfecta e inmóvil.

Como Celestina, o los mellizos, Felipe también se metamorfosea en el mundo narrado por *TN*, aunque no mantiene las señas de identidad tan marcadas en Celestina (los labios tatuados, los ojos grises) o en los trillizos (la cruz en la espalda, los seis dedos en cada pie.) En todo caso, la identidad en las metamorfosis de Felipe está dada por el poder absoluto: Tiberio, Felipe, Maximiliano, Franco (o sus débiles remedos, Pilato o Guzmán), como figuraciones de la unidad del poder, destruyen, matan a Cristo, o al Peregrino, a todo aquel que represente los sueños, mitos y deseos de la humanidad, de la vida que rechaza el poder único y absoluto.

La cacería del venado destrozado por los perros (*TN*, p. 47) prefigura el sacrificio del hombre por el hombre, o de Dios por el hombre, o del hombre por Dios, o de Dios por Dios, que se repite en *TN* en todas sus posibilidades.

En la secuencia romana aparece otra posibilidad, la muerte del César. La visión que tiene Felipe de sí mismo reencarnado en lobezno insinúa esta posibilidad, además de establecer una conexión con la cacería. En cierto momento, Felipe se pregunta si él es el perseguidor, o el perseguido (*TN*, p. 210).

Felipe es "el Señor". Si esta fórmula evoca el poder absoluto del señorío real, también evoca al Señor bíblico. El texto de *TN* va aún más lejos en esta evocación, mediante las palabras de Don Juan, que en una especie de ensalmo mágico dice: "[...] doble de Dios, rey de España" (*TN*, p. 336).

Desde Isaías, se ha identificado al tirano con el arcángel

caído, Luzbel, o Satanás el adversario, la figura inversa de Cristo.⁹ Felipe aspira a una identificación con Cristo, pero al contemplar su imagen cree ver al demonio, como doble y reverso de Dios: figuración de aquella otra cifra nefasta según aquel letrado judío de Toledo, el número once, con las dos unidades estérilmente enfrentadas, una tendiendo a la vida y la dispersión, la otra a la muerte y la inmovilidad.¹⁰

4. - EL CÉSAR Y LOS PRONOMBRES

La conexión bíblica remite a ese discurso en segunda persona ya citado, el usado por el narrador en *TN* y que he interpretado como la imposición del lenguaje en el acto creador (o en la palabra creadora).¹¹ Si Felipe es "el Señor" en el mundo narrado por *TN*, ese narrador tan semejante al creador bíblico es el Señor de la narración.

En esa "terra nostra" que es el lenguaje para el narrador, la unidad trina fundamental está constituida por el triángulo pronominal: *yo, tú, él*.

Sin embargo, la narración de *TN* suprime el triángulo, o lo reduce. En primer lugar, en *TN*, *él* es *yo*.¹² En la secuencia romana, Teodoro, el cronista de Tiberio, lo dice:

Yo, Teodoro, el narrador de estos hechos [...] considerándome a mí mismo como otra persona: tercera persona

⁹ *Isaías*, 14:12-13: "¿Cómo caíste del cielo, lucero brillante, hijo de la aurora? ¿Echado por tierra el dominador de las naciones? Tú, que decías en tu corazón: Subiré a los cielos; en lo alto, sobre las estrellas de Dios, elevaré mi trono [...] y seré igual al Altísimo."

¹⁰ *TN*, p. 536: "El número once, que bien dijo Agustín de Hipona, es el arsenal del pecado [...] En el once hay una pequeña unidad, un miserable uno enfrentado a la unidad divina: es Lucifer."

¹¹ Según Butor (*Essais sur le roman*), la segunda persona es "celui à qui l'on raconte sa propre histoire [...] quelqu'un à qui l'on donne la parole" (p. 80). Y agrega: "Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace" (p. 81).

¹² Coseriu (EUGENIO COSERIU, *Das romanische Verbalsystem*, Tübingen, Narr Verlag, 1976, pp. 60-61) señala que la tercera persona es el término no marcado o extensivo, y que puede sustituir a las otras dos, por neutralización. En cambio, cuando se usa un término marcado para sustituir otro marcado (*tú*, hablando consigo mismo por ejemplo), sería una metáfora.

de la narración objetiva; segunda persona de la narración subjetiva; y sólo ahora [...] puedo considerarme, en mi soledad, que es mi escasa autonomía, primera persona: yo, el narrador.

(TN, p. 691)

También el mismo Teodoro confiesa que “la sola tentación a la que realmente sucumbo es a la de presentarme a mí mismo, cuando de mí mismo escribo, en la tercera persona, bajo una luz más digna, más simpática” (TN, p. 694).

Julio César, en sus comentarios a la guerra de las Galias, también se narra a sí mismo en tercera persona, en una especie de despersonalización que puede ser interpretada como una absolutización.¹³ *El*, término no marcado, al identificarse con *yo*, reduce la oposición pronominal: *él-yo/tú*.

En segundo lugar, en TN “él-yo” es el Señor de “tú”, y su Creador. Entre creador y criatura, los pronombres aquí no circulan: “tú” nunca puede decir *tú* a su creador: “yo-él”

En tercer lugar, ya el título de TN alude con *nostra* a una primera persona del plural que puede ser interpretada como semejante al plural mayestático de los césares. La voz narradora de las primeras páginas de TN usa también en dos ocasiones la primera persona del plural, que podría sugerir una complicidad con el lector: “Hablamos de apariencias [...]”, al referirse a los portentos a los que asiste Polo Febo en París; y unas líneas más adelante: “[...] nuestro joven y bello amigo proseguía en sus ocupaciones normales [...]” refiriéndose a Polo Febo.¹⁴

Sin embargo, en “Manuscrito de un estoico” (aquel cuyo narrador o cronista es Teodoro), la voz de Tiberio (“el único Tiberio”) usa para referirse a sí mismo la primera del plural: “[...] una rebelión contra mí [...] la revuelta contra noso-

¹³ Como observé en nota 2, Butor interpreta el uso de *él* por *yo* en César como intención de considerar la decantación histórica terminada, vale decir una absolutización.

¹⁴ Según Benveniste, “le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication”, y considera la primera persona plural como una persona amplificada (ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 235).

tros, que siendo singulares representamos una ética colectiva [...]” (*TN*, p. 691).

En *Terra Nostra*, el plural es aparente; si bien lo narrado propicia la unidad plural, sin embargo la narración reduce el triángulo pronominal, esa *terra nostra* (del Señor del lenguaje creador) que *divisa est in partes tres*, pero donde “yo” el narrador es el Señor (quizá, sí, como dice Felipe, un dios ínfimo) que asiste a su creación por la palabra, pero mantiene la unidad del poder sobre el lenguaje.

En términos cabalísticos como los usados por la novela, el once es la cifra de *TN*: la unidad que tiende a la dispersión (en el texto) enfrentada por la unidad absoluta (el narrador).

La tercera persona usada por Julio César para narrarse a sí mismo trasunta una absolutización como sujeto de lo narrado. El narrador de *TN*, con recursos narrativos más elaborados, asume una actitud semejante como sujeto de la narración.

MARTA GALLO

University of California, S.B.

IN MEMORIAM
BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI
(1900-1984)

El Instituto de Filología ha querido publicar las palabras pronunciadas por la Doctora Ofelia Kovacci en el Homenaje que se le rindió el 17 de septiembre de 1984 en el Museo Etnográfico, como una expresión de admiración y afecto hacia quien colaboró por tantos años en la labor de investigación de esta casa.

Al retornar una vez más a la obra filológica de Berta Elena Vidal de Battini, tantas veces consultada, tantas veces citada y altamente valorada en los estudios hispanísticos de orden internacional, surge en nuestra mente la reconstrucción imaginaria del ambiente intelectual en que se desarrolló su etapa de formación y madurez en el campo científico. Con los recuerdos vivos aún de quienes compartieron ese ambiente, con documentación impecable como la que Frida Weber de Kurlat volcó al historiar la trayectoria del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, y con el testimonio concreto de las obras publicadas, nos remontamos a aquellos años del 30 y del 40 en que Amado Alonso dirigió el Instituto de Filología, cuando, al decir de Yakov Malkiel, "este alcanzó la cumbre de la filología hispánica en el hemisferio".

En el ambiente estimulante del Instituto —donde trabajaban además de Amado Alonso filólogos de la talla de Pedro Henríquez Ureña, Ángel Rosenblat, María Rosa Lida, Raimundo Lida, Marcos Morínigo— la Sra. de Battini compartió el "régimen de colaboración e interés recíproco" (Alonso) que caracterizó al grupo, y realizó además una labor fundadora en el campo de la dialectología argentina, enfocada con todo el rigor y exhaustividad que en ese momento imponían los métodos mejor probados de la disciplina.

Así como la labor del Instituto de Filología marca una época en los estudios hispanísticos, por su propio valer y la envergadura de sus logros, las obras de la Sra. de Battini se constituyen, para generaciones posteriores de estudiosos, en el basamento y el modelo

intelectual, aun cuando puedan cambiar los métodos con el avance de la ciencia. Fue una auténtica maestra.

Desde muy joven Berta Elena Vidal de Battini emprendió el estudio de la cultura tradicional verbal de su provincia, San Luis, y este aspecto, el lingüístico, la preocupó y la condujo a centrar su tarea en el Instituto de Filología. Durante años trabajó en la recolección y análisis minucioso de los materiales que se volcarían en su libro *El habla rural de San Luis*, séptimo y último volumen de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana que publicaba el Instituto. Al prologarlo, Amado Alonso lo llama "la perla de nuestra biblioteca". Alonso no prodigaba, por cierto, el elogio. Es que un aspecto fundamental del planeamiento de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, era "el estudio pormenorizado de la lengua de las distintas regiones del país" (Kurlat), y el libro de Berta E. Vidal de Battini inaugura esa línea de estudio en condiciones "casi ideales" (Alonso).

Mencionaremos unos pocos rasgos sobresalientes de este libro que son índice de la magnitud y calidad del trabajo realizado y de su método integrador. En el capítulo dedicado a la fonética son del mayor interés las observaciones sobre las tonadas, o canto, es decir, las entonaciones regionales comunes a todos los hablantes, aunque más marcadas en las zonas rurales. Los dos tipos de tonada peculiares en la provincia: la puntana, que abarca todo el centro y el sud-oeste, y la nortina, que comprende una franja del norte, se describen con precisión a pesar de ser observaciones "tomadas al oído, sin el auxilio de aparatos especiales", como dice la investigadora. La tercera zona, sud-este, colonizada en las últimas décadas del siglo XIX, tiene entonación similar a la de La Pampa y gran parte del Litoral.

Manifiesta T. Navarro Tomás en una reseña del libro, que debe tenerse especial aprecio a una contribución de este tipo, pues las tonadas pueden ser la herencia más viva y persistente de sustratos indígenas.

La documentación histórica acerca de la composición de la población en las distintas áreas, la comparación con la entonación de otras provincias y el apoyo de los datos de varios estudiosos sobre el fenómeno en otras zonas de América, son rasgos metodológicos que hablan del rigor con que la autora elaboró los materiales. Más aún, al tratar el "destino de las tonadas provincianas", sus observaciones de años le permiten apreciar el fenómeno del cambio en marcha (p. 29).

El mismo dinamismo lingüístico observa la autora en el cambio de acento de ciertas palabras, fenómeno que operó en España y América en forma independiente. "El habla rural de San Luis

mantiene las dislocaciones acentuales del tipo *máiz, país* en un grupo de palabras, mientras que en otro ha comenzado ya el retroceso..." Se oyen todavía esas acentuaciones, pero predominan "*país* y *maíz*, que son las más generales".

Abundantes son los detalles, siempre comparados con los de otras zonas, sobre otros fenómenos como la diptongación, el contrario: la reducción de diptongos, las metátesis, la disimilación, la asimilación.

El estudio de la morfología abarca las tres cuartas partes del libro, con descripciones exhaustivas y agudas. Por ejemplo, el tratamiento de la flexión verbal abunda en observaciones como la del progresivo abandono de la forma de la segunda persona singular, presente de indicativo en *-áis, -éis* (*cantáis, queréis*) alternante con la de origen chileno en *-ís*, y su sustitución por la general argentina en *-ás, -és* (*cantás, querés*).

Otro aspecto importante y prácticamente completo, es el de la formación de palabras, sobresalientes según Navarro Tomás. Lo es también el repertorio de adverbios, el tratamiento de preposiciones y conjunciones, de diminutivos, aumentativos y superlativos; y, en fin, el de aspectos sintácticos, no por más breve menos destacado.

La segunda obra de largo aliento de Berta Elena Vidal de Battini es *El español de la Argentina*, de 1964. Diez años antes se había publicado una primera elaboración y posteriormente la autora actualizó la totalidad de los materiales para la versión del sesenta y cuatro. En los últimos años introdujo nuevos datos en varias secciones al preparar la tercera edición.

La obra le había sido encargada por el Consejo Nacional de Educación con el asesoramiento del Instituto de Filología, para que los maestros tuvieran un "recurso didáctico concreto" que les permitiera —dice la autora— "elevarse desde la realidad de la lengua viva que hablan sus alumnos y los hombres de su comarca hacia el ideal de lengua culta que es el objeto de la enseñanza". Dijo del libro Ana María Barrenechea: "No había hasta ahora, en ningún país de habla hispánica, un libro dedicado a los maestros, que les proporcionase el instrumento indispensable de trabajo para conocer las diferencias dialectales y su estimación cultural. *El español de la Argentina* de Berta Elena Vidal de Battini lo logra plenamente y tiene el doble mérito —raro en este tipo de obras— de unir la seriedad científica a la sencillez pedagógica de una exposición no destinada a especialistas".

Ángel Rosenblat sitúa esta obra en la huella del ilustre Andrés Bello, quien con sus *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a padres y maestros* influyó en la corrección de for-

mas del habla de los chilenos en el siglo pasado. *El español de la Argentina*, por su base filológica, no es, sin embargo, un repertorio de normas rígidas fónicas, morfológicas o sintácticas para cada región de la Argentina. Es, por el contrario, una descripción comprensiva de la riqueza, variedad y dinamismo de la lengua: de la diversidad diatópica, diastrática y diafásica. El libro hace comprender la legitimidad de ciertos usos en ciertos ámbitos. Expresiones como: *Te hei nombrado; Ite al campo a traer leña*, son legítimas en la región central-cuyana, la que, sin embargo, tiene también como forma *rústica* la conjunción *mas*: *Lo busco, mas no lo encuentro*. Este caso muestra la variabilidad y complejo condicionamiento del uso, ya que en la lengua general *mas* no pertenece al registro oral rústico, sino al literario.

Lo que persigue *El español de la Argentina* es el acceso del niño, por obra de la escuela, desde sus peculiaridades locales y familiares —sin desdeñarlas— al dominio de la lengua general de la región, a su vez inserta en la del país, y ésta en la del mundo hispánico.

Sin embargo, y con toda justicia, este libro no se considera únicamente en su carácter didáctico. Con su natural modestia la autora lo presentaba sólo como una "contribución para futuros estudios" más especializados. Pero la mención del libro, lo mismo que la de *El habla rural de San Luis*, es inexcusable en obras eruditas que traten del español de la Argentina o del español de América.

Otro aspecto de la labor filológica de Berta Vidal de Battini fue la recopilación del léxico de la República Argentina, con excepción de las Islas Malvinas, adonde no pudo llegar —según solía decir— a pesar de que recolectó léxico malvinense en la Patagonia. Tarea monumental, que según la información que me proporcionó su discípula, la Prof. Leonor Acuña, abarca unas trescientas mil napeletas, y cuya clasificación minuciosa, confrontada con los datos de vocabularios, glosarios, etc., ha quedado inconclusa. Sólo una voluntad como la de Berta Elena pudo emprender este trabajo sin ayuda de computadoras ni de un equipo permanente de colaboradores. Sería promisorio un proyecto que aprovechara ese material comparándolo con nuevos relevamientos parciales y constatará, por ejemplo, la vigencia o la pérdida de vigencia de cada palabra, o sus posibles variantes fónicas y de significado.

De este material han surgido valiosos aportes filológico-etnográficos de Berta Elena Vidal de Battini: "Voces marinas en el habla rural de San Luis"; "El léxico de los buscadores de oro de La Carolina, San Luis"; "El léxico de los yerbateros"; "El léxico ganadero de la Argentina: la oveja en la Patagonia y en Tierra del Fuego";

así como la toponimia española e indígena y la nomenclatura geográfica popular en la Argentina.

La enumeración, incompleta por cierto, y la brevísima reseña que hemos hecho de su labor filológica nos revela, además de sus valores en el terreno de la disciplina lingüística, una visión siempre integradora de la lengua y la cultura, de las huellas de una en otra, de su interpretación. Ejemplos son sus estudios del español desde sus orígenes en la colonización, tal su examen de las voces marinas en zonas mediterráneas; del sustrato indígena en las tonadas regionales o en la toponimia; de la influencia de la inmigración comentada en *El español de la Argentina*. Todas estas son vertientes que confluyen en la fisonomía peculiar de la lengua en la Argentina. Pero además está el interés de la autora por el reflejo lingüístico de las actividades básicas que conforman una cultura: el trabajo y la creación poética. De ahí sus vocabularios sobre labores específicas y la constante mención del acervo folklórico como testimonio de la vida del lenguaje.

Por último, pero sin agotar las enseñanzas que nos dejan todas sus obras, cabe subrayar la preocupación de Berta Elena Vidal de Battini por la integración lingüística nacional a través de la escuela elemental, y la apertura que propone hacia el español de América y España, preocupación reflejada en *El español de la Argentina*.

OFELIA KOVACCI

RESEÑAS

ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, 360 pp.

La filología hispánica se ha resentido tradicionalmente de un notable déficit de reflexión teórica sobre los problemas de la crítica textual, en muy marcado contraste con los aportes decisivos que a este campo de conocimiento hicieron las escuelas francesa e italiana, para ceñirnos a los límites de la Romania. Los artículos sobre historia de la ecdótica publicados por G. Morocho Gayo en los *Anales* de la Universidad de Murcia o la aparición en Buenos Aires de la revista especializada *Incipit* constituyen excepciones recientes a una generalizada penuria de trabajos consagrados al tema. El presente *Manual* de Alberto Blecua, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, editor del *Lazarillo* y estudioso de la transmisión textual de *El Conde Lucanor* y de la obra de Garcilaso, viene a ocupar un lugar vacante desde siempre en el hispanismo, circunstancia que constituye un mérito previo a sus valores específicos.

Alberto Blecua concibió su obra como "una guía inicial para el neófito" (p. 11) y se ubicó así en la tradición introductoria y didáctica de la antigua *Textkritik* de Paul Maas (1927) y del estimulante *Textual Criticism* de Martin West (1973). A diez años de la publicación de este último, el *Manual* cobra significación especial porque nace de la experiencia directa de su autor con los problemas textuales hispánicos —singularmente castellanos—, en una necesaria superación de la bibliografía que la tradición ha venido consagrando largamente a los textos de la antigüedad grecolatina. Si bien parte considerable de los principios teóricos de la crítica textual clásica son invariables, los textos en lengua vulgar nacieron exentos del prestigio de un clásico y generalmente los copistas asumieron frente a ellos una actitud distinta, que determinó una consideración menos escrupulosa de su literalidad y pureza.

Dos partes vertebran el *Manual* de Blecua; la primera es una exposición de los principios teóricos sobre los que se sustenta la práctica de la edición crítica (pp. 17-153), la segunda es una síntesis

histórica de la transmisión literaria en España desde el medioevo hasta el presente (pp. 159-232).

La crítica textual es para nuestro autor un arte dirigido a un fin práctico (p. 12), apretada fórmula que concilia lo que la disciplina tiene de intenso trabajo material y lo que debe a las menos aprehensibles virtudes de la sensibilidad y el talento del editor. A lo largo de la primera parte, Alberto Blecua examina los pasos exigidos por el método científicamente fundado por Lachmann, cuestionado por Bédier y reivindicado por la escuela neo-lachmanniana, a la que el autor del *Manual* tácitamente adhiere, sin dejar en ningún momento de señalar sus razonables limitaciones. El método editorial es expuesto en sus dos fases esenciales, la *recensio*, en tanto fundamento de la *constitutio textus*, fin de toda edición crítica. La voluntad explícita de Blecua de procurar un uso coherente y unívoco de los términos lo lleva a discriminar con lucidez los conceptos valorativos de *error* o *innovación* frente al de *variante* —la existencia de los *errores* constituye el eje de la teoría lachmanniana— y a caracterizar los dos tipos de desvío implicados en la *examinatio*: el de los testimonios en relación a su arquetipo y el de los de éste en relación a su original. Precisamente los distintos significados históricamente acordados al concepto de arquetipo (singularmente el de modelo móvil, según la consideración de Pasquali) permiten la eficaz distinción metodológica entre éste (como último ascendiente en el plano abstracto de las relaciones de dependencia representadas en el *stemma*) y el *original*, entendido ya como autógrafo, apógrafo o edición al cuidado del autor, ya como un texto ideal que refleja la voluntad del autor pero que no necesariamente coincide con el reproducido en un códice o impreso concretos.

Cada una de las fases de la *recensio* es cuidadosamente analizada en su desarrollo material y en la evaluación de sus riesgos. La bibliografía significativa sobre crítica textual, desde Maas a Contini, inteligentemente aprovechada por Blecua, se ve enriquecida por observaciones nacidas de su experiencia concreta con los manuscritos. La consulta directa de los testimonios, se sugiere, no debe ser reemplazada por los modernos procedimientos de reproducción, pese a su creciente grado de perfección. Sobre las lecciones equipolentes y los errores poligenéticos se indica al futuro editor que, a pesar de no poseer valor filiativo, deberán ser estimados cuando su cantidad en testimonios comunes se torna orientadora para aquellos casos en que no es posible establecer un *stemma*. Se señala también la importancia de la codicología en la provisión de los datos externos que cierto tipo de tradiciones manuscritas requieren para la filiación de sus componentes (en determinados casos entendemos que el aporte codicológico puede complementarse con otros elementos de filiación obtenidos a través de la *collatio externa*, según lo propuso

Germán Orduna, cfr. *Incipit*, II, pp. 3-53). Para ponderar adecuadamente los límites de la tarea crítica merece destacarse la advertencia de Blecua en el sentido de que la teoría del error sólo puede afirmar positivamente la dependencia de los testimonios, pero la ausencia de errores comunes entre las distintas ramas no presupone la independencia de todas las ramas entre sí (¿un corolario de la renuncia de Bédier?).

Frente a la necesidad de cumplir la fijación del texto (*constitutio textus*), culminación de la labor editorial, el *Manual* reivindica sensatamente la función del *iudicium* y del conocimiento filológico; la operación de *selectio* de las variantes legítimas (término que acertadamente se prefiere al de *emendatio ope codicum* en esta fase) debe fundarse en un sólido conocimiento del *usus scribendi* del autor y de su época, nos recuerda Blecua. El *stemma* a que pueda haberse llegado al final de la *recensio* es una orientación y no un esquema de aplicación mecánica: cada *locus*, nos dice, debe ser examinado críticamente. Esta actitud intervencionista del editor, de clara estirpe neo-lachmanniana, está legitimada por la experiencia, que no sustenta de ordinario criterios excesivamente rígidos. Cada tradición manuscrita, señala Blecua, tiene sus peculiaridades y por lo tanto, sus peculiares soluciones (p. 108).

Con sensatez el *Manual* fundamenta el rechazo de las actitudes en exceso conservadoras, más proclives a la aceptación de un código único: el fin de la crítica textual no es sólo transmitir el estado lingüístico de un único testimonio, sino la reconstrucción del texto que se aproxime al original más que cualquier otro posible.

La actitud de Blecua frente al ubicuo fantasma de la contaminación es la de un discreto pesimismo; no obstante —más próximo a Pasquali o a West que a la intransigencia de Maas— no deja de exponer los caminos que pueden hacer posible la detección de este frecuentísimo fenómeno, destructor de los mejores *stemmata* (claramente ilustrado en el *Manual* con sendos fragmentos de *El Conde Lucanor* y del *Libro de Buen Amor*).

La necesidad de reproducir de una manera eficaz el texto fijado es el principio que guía las recomendaciones de Blecua sobre el uso de grafías y sobre las normas para la división de palabras, acentuación y puntuación (*dispositio textus*). También sus exigencias para la confección del aparato crítico —inteligibilidad, coherencia y exhaustividad— se fundan en una vindicación de su significación filológica: esa banda inferior en la que se depositan variantes no es sólo una fuente de reconstrucción del texto, sino también el testimonio de la vida de ese texto en el tiempo, proceso histórico "cuyo carácter dinámico debería interesar al crítico tanto como el estático del texto fijado" (p. 152).

La segunda parte del *Manual*, consagrada a la transmisión textual en España, constituye una magnífica amalgama de información actualizada y de atinada consideración de los problemas editoriales ligados a la multiplicación y difusión de los textos manuscritos e impresos desde la Edad Media hasta el presente. Cuando Blecua señala marginalmente que el anonimato medieval acaso se deba en gran medida a la pérdida de las rúbricas iniciales en el proceso de copia, es posible entender cómo notables aspectos de la historia de la cultura pueden recibir nueva luz desde una disciplina en apariencia exclusivamente técnica como la codicología.

La detenida exposición teórica de la primera parte del *Manual* se complementa con la inclusión de noventa y cuatro láminas en las que se reproducen fragmentos de manuscritos y de ediciones críticas, seguidas por sucintas observaciones de Blecua a cada uno de ellos. La obra se completa con una bibliografía especializada integrada por treinta títulos, un índice de nombres y obras y un completo índice de voces técnicas.

La crítica textual española cuenta ya con una obra de mérito. Un sólido conocimiento de la teoría, una rica experiencia de trabajo y una voluntad didáctica se conjugaron sin interferirse. Alberto Blecua expuso lo sustantivo de la disciplina, reexaminó lo discutible, sugirió con fundamento, eludió la ortodoxia cuando no ofrecía caminos viables y, curiosamente, no precisó apartarse de esa rigurosa terminología clásica, que aventaja toda ambigüedad. El resultado es este *Manual* singular, comparable en calidad, utilidad y alcance a cualquiera de los que hasta hoy debían consultarse.

JOSÉ LUIS MOURE

MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983. 1.278 pp.

Estamos ante una obra de contenido sustancial, que nos permite adentrarnos en el conocimiento de la sociedad española del Siglo de Oro, la época más brillante de la cultura hispana, que abarca el siglo XVI (Renacimiento) y el XVII (Barroco). Esta sociedad está vista dentro de sus marcos histórico, político y económico, y en las manifestaciones artísticas contemporáneas (literatura, artes visuales, música) que la reflejan.

El autor, Manuel Fernández Álvarez, es un distinguido historiador actualmente catedrático de Historia moderna en la Universidad de Salamanca. Doctorado por las universidades de Madrid y Bolonia, investigador de prestigio internacional, se ha especializado en el reinado de Carlos V y, en general, en el siglo XVI, época sobre

la que ha escrito importantes estudios, de los cuales mencionaremos, como ejemplo, *Política mundial de Carlos V y Felipe II* (1966), *La España de Carlos V* (1966), *La sociedad española del Renacimiento* (1970), *Corpus documental de Carlos V* (1975), entre otros no menos estimables.

En la obra que nos ocupa, erudita y de divulgación al mismo tiempo, se analizan las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales, el cenit y el nadir de la España del Antiguo Régimen, es decir, de los dos siglos que van desde fines del reinado de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II el Hechizado, último de los Austrias, ocurrida en 1700.

La obra está dividida en cuatro partes, subdivididas en capítulos, encuadradas por una "Introducción" que presenta el marco europeo en apretada y brillante síntesis, y un breve "Epílogo". La primera y la segunda partes (tituladas respectivamente "Las estructuras" y "Los creadores del Renacimiento y del Manierismo"), se refieren al siglo XVI; la tercera y la cuarta ("Una sociedad en crisis" y "La culminación del Barroco"), al XVII.

El vasto conocimiento histórico del autor se pone de manifiesto especialmente en las dos primeras partes, en las que se advierte la información de primera mano, la investigación directa, el conocimiento preciso no sólo de los acontecimientos determinantes del curso de la historia, sino de las minucias de la vida cotidiana, de las costumbres urbanas y rurales, de los hechos de la crónica menuda. Una atmósfera de contemporaneidad con el siglo estudiado brota de estas páginas que parecen vividas, animadas por alguien que ha incorporado a su experiencia vital aquello que relata. El gran acopio de documentación no sólo histórica, sino también literaria, sociológica, ensayística, cronística, de viajeros, etc., está reelaborado y armonizado en una exposición brillante y amena, que nos introduce tanto en los hechos heroicos como en las cotidianas angustias y alegrías de poderosos y pecheros. La obra brinda una visión total de la España renacentista: la Corona y las instituciones; la distribución de la tierra y los abusos del señorío; los censos de población y las pestes mortíferas; las costumbres y creencias; las prácticas religiosas y la situación de las minorías de heterodoxos y conversos; el desarrollo industrial, la lenta extinción del artesanado y el avance del capitalismo financiero; las monedas y los precios; y además, los estamentos sociales: villanos y señores, mendigos e hidalgos, marginados y grandes del reino, junto a una burguesía naciente que procura ubicarse dentro del rígido estatismo social.

Las dos partes dedicadas al siglo XVII no acusan esta riqueza, ni transmiten la misma vivencia. Hay un cierto desorden en la exposición, poco sistemática, que contrasta con el claro planteo y la

agilidad del cuadro anterior. Se advierte, por comparación, un menor caudal informativo y una preponderancia de los aspectos literarios y artísticos sobre los específicamente históricos, sociológicos o económicos. La sola lectura del índice pone de manifiesto esta desarmonía en el tratamiento de la época barroca, en contraposición con el equilibrio demostrado en el análisis de la centuria precedente.

El propósito de Fernández Álvarez de presentar un cuadro de cultura integrada, en el cual la literatura y las bellas artes jueguen el doble papel de configurar, por una parte, y de reflejar, por otra, la sociedad en la cual se generan, tiene su justificación en el "Epílogo", donde afirma que "hemos podido comprobar hasta qué punto el testimonio de nuestros escritores y nuestros artistas del Siglo de Oro nos ayuda a conocer la sociedad española del Antiguo Régimen con un material que ningún archivo es capaz de sustituir (aunque sí, por supuesto, de complementar)" (p. 1.275). Es decir, la documentación histórica secundando al arte en la reconstrucción de una sociedad pretérita. Este criterio determina que la mitad de la obra, por lo menos, esté dedicada a la consideración de las grandes producciones de la literatura de la época, desde un punto de vista histórico-sociológico fundamentalmente. Son así motivo de análisis *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes*, el *Viaje de Turquía*, los diálogos de Alfonso de Valdés, *El buscón* de Quevedo, la comedia nueva de Lope, Tirso y Calderón, etc. A algunas de estas obras dedica atención preferente, como las novelas picarescas mencionadas o los diálogos de Valdés; por el contrario el *Quijote*, pese a la exuberancia del material que ofrece a los fines del autor, está tratado más bien pobremente (parte II, cap. 3); y los juicios sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca nos sorprenden con apreciaciones peregrinas (un ejemplo: "Confieso que los aldabonazos de muchos de esos versos me dejan frío", p. 1.215), reveladoras de su incomprensión de la estética barroca.

Otras artes, además de la literatura, atraen su atención; así, analiza el reflejo de los referentes históricos y sociológicos en la imaginería, representada por Gregorio Fernández y Juan Martínez Montañés; en la pintura, a través de la obra de Ribalta, Ribera, Zurbarán y especialmente Velázquez; en la música, en las producciones de Tomás Luis de Victoria.

Como conclusión, podemos afirmar que esta obra caudalosa, pese a las reservas que hemos expuesto, se impone como uno de los mejores panoramas de conjunto de la España del Siglo de Oro, como un magno esfuerzo de reconstrucción histórica, sobre todo en lo que respecta al siglo XVI.

LÍA SCHWARTZ LERNER, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, 201 pp.

En los últimos años hemos presenciado un extraordinario desarrollo de la literatura crítica sobre Quevedo; tanto que recientemente he reflexionado acerca de una "aguja de navegar quevedistas" antes de empezar el "viaje textual" (como diría María Corti) en el piélago temible de los muchos ensayos dedicados a don Francisco (cfr. *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 11-22). Se trata de un gran número de meta-textos, que al intentar explicar un idéntico mensaje, la obra de Quevedo, pero utilizando claves críticas muy diferentes, llegan a resultados a veces hasta opuestos.

Que de un mismo *corpus* se puedan dar análisis tan distintos no nos maravilla ya; los propios formalistas nos han convencido de la sustancial ambigüedad de la obra literaria; y particularmente ambigua, además, la escritura de nuestro satírico. Cuanto más su signo nos oponden resistencias, tanto más parece estimular la proliferación de lecturas, y sobre todo reclamar el uso de muy distintas metodologías, en el intento de buscar claves que nos permitan *comprender*. Y antes, aún, será necesario preguntarse qué es lo que nos proponemos comprender; las respuestas metodológicas parecen ser de dos tipos: uno se propone la *descripción* de los fenómenos que se dan en la obra de Quevedo; el otro su *interpretación*.

No es casual que haya iniciado estas notas con una reflexión teórica: el libro de Lía Lerner es tan modélico y denso, que pide al lector una serie de consideraciones previas. Lía Lerner se propone, pues, examinar la construcción metafórica de Quevedo. A la metáfora barroca, como se sabe, se han dedicado ensayos fundamentales, sea desde un punto de vista puramente lingüístico, sea por lo que se refiere a sus raíces "culturales". Estoy pensando también en textos que aquí no veo citados, y que han sido muy importantes para la reflexión teórica europea, como el de Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Edition du Seuil, 1975; o la miscelánea reunida por G. Conte, *Metafora*, Milano, Feltrinelli, 1981, que abarca las intervenciones desde las de I. A. Richards o W. Empson hasta las de J. Derrida y G. Genette.

El examen de la metáfora quevedesca efectuado por Lía Lerner se centra sobre todo en la sátira: "Aunque hemos trabajado con la totalidad de la obra de Quevedo, nuestro estudio se ocupa del discurso satírico en particular. Entrar en los problemas de las convenciones de la poesía amorosa o de la poesía moral y metafísica lo habría extendido excesivamente. Además, el *corpus* satírico de Quevedo, que incluye obras en prosa y en verso, constituye una fuerte

unidad en los aspectos semántico y verbal [...] Las conclusiones a las que llegamos en nuestro análisis de los contextos metafóricos más característicos de la obra de Quevedo pueden servir como contribución, parcial, a la descripción sistemática del código satírico de este autor" (pp. 18-19).

La aparente modestia de los objetivos se hace, en cambio, profunda conciencia crítica. El análisis divide pues las metáforas quevedescas en dos categorías: la A establece la "Relación de dos lexemas que pertenecen a distintas clases léxicas"; la segunda, B, ve una "Relación de dos lexemas no solidarios en el sistema de la lengua". El minucioso recorrido llega a conclusiones como: que "las metáforas del tipo B presentan un grado mayor de metaforicidad en comparación con las del tipo A. En los ejemplos de A el interés de la metáfora reside en el poder de superponer dos imágenes mediante la reunión de dos signos que denotan referentes heterogéneos; en los ejemplos de B la ruptura de las solidaridades léxicas, las inusitadas relaciones entre lexemas de campos y clases léxicas diversas pasa a primer plano hasta tal punto que la descodificación de la metáfora se convierte más en una reflexión sobre los límites y poderes del lenguaje literario que sobre el universo de la representación de los textos" (p. 186).

El libro constituye pues un fascinante análisis con el microscopio de la obra de Quevedo; pero no parece adolecer de los defectos de algunas lecturas formalistas, ya que la *descripción* misma de los fenómenos implica su *explicación*: "Las innovaciones semánticas del código satírico de Quevedo son, indudablemente, una manera de responder al problema que proponen las cosas. El Yo satírico, la voz poética, es voz que castiga a la España del siglo XVII [...] El celo reformador de costumbres existe, pero a él se agrega la crítica del lenguaje corriente y de la aceptación pasiva de la lengua de la época como instrumento social de comunicación" (pp. 186-187). Creo que aquí le hubiera sido muy útil a Lía Lerner, para confirmación de su teoría, la lectura de las páginas que I. Riandère La Roche ha dedicado a *La satire du "monde à l'envers" et ses implications politiques dans la "Hora de todos" de Quevedo*, publicadas en *L'image du monde renversé...* (Colloque international de Tours, 17-19 Novembre 1977), Paris, 1979, pp. 53-71.

Se sabe sin embargo que orientarse en la proliferación de estudios sobre Quevedo es muy difícil (por lo que se refiere a la cronología de la poesía, por ejemplo, me hubiera gustado ver mencionado en la p. 23, al lado del trabajo de Crosby, el más reciente de R. G. Moore, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Fredericton (Canada), York Press, 1977); y resultaría además poco elegante reprochar

faltas bibliográficas a un ensayo tan serio, esmerado e inteligente como este de Lía Lerner.

MARIA GRAZIA PROFETI

FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, 196 pp.

El propósito de este estudio es, como lo señala F. Ruiz Ramón en su Introducción, realizar un aporte a la difícil tarea de intentar establecer una *poética* de la tragedia calderoniana. Para ello analiza detenidamente seis obras: por un lado, *El mayor monstruo del mundo*, *Los cabellos de Absalón* y *La cisma de Inglaterra*, que tienen como eje semántico el conflicto libertad/destino; por otro, la célebre trilogía *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza*, como representantes de las tragedias de honor.

Nos sorprenderíamos de que en el primero de los casos no escogiera como ejemplo la más perfecta elaboración calderoniana, *La vida es sueño*, si no fuera que el autor al explicar los motivos que le hicieran no incluir (como previamente pensara) su análisis de *La hija del aire* nos adelantara su intención de abordar ambas obras en un posterior estudio, ya que presentan la misma estructura de espacio y conflicto y remiten a un momento anterior a la existencia individual, significada por la violencia del nacimiento del protagonista.

Esta perspectiva de trabajo, que amplía el limitado panorama del libro que reseñamos, demuestra el interés que el tema le suscita al crítico, puesto ya en evidencia por estudios y trabajos anteriores relativos al teatro en general (*Historia del teatro español*. Desde sus orígenes hasta 1900, Madrid, 1967; *Estudios sobre el teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, 1978) y el de Calderón en particular (ejemplo de ello es su edición de *Tragedias* de este dramaturgo, Madrid, 1967-1969, 3 vols.).

En *Calderón y la tragedia* recoge muchos de los juicios vertidos en las mencionadas obras, sobre los dos aspectos aquí analizados: el universo cerrado del drama de honor, a propósito especialmente de *El médico de su honra*, y la idea de alienación de la conciencia por la pasión en *El mayor monstruo del mundo* y en *Los cabellos de Absalón*. (Por otra parte, el análisis de *La cisma de Inglaterra* —como lo aclara en la Nota preliminar— figura con escasa variante en su edición de la tragedia).

Pero aclaremos que no se trata de una simple repetición de conceptos, sino que hay una crítica mucho más detenida de las

obras: en el caso de las que constituyen la trilogía sobre el tema del honor conyugal, las estudia relacionándolas entre sí, señalando semejanzas y diferencias dentro del mismo sistema; las otras tres tragedias que giran en torno al conflicto libertad/destino, son analizadas individualmente, puntualizando cada segmento de la acción, los que unidos configuran la macroacción de los dramas.

Quizás el aporte más significativo de este estudio se halle en la justa aseveración del crítico de la necesidad de atender al juego dialéctico del doble punto de vista, el del personaje y el del espectador (siguiendo pautas ya señaladas en sus *Estudios...*) que provoca distinto nivel de transparencia u opacidad de los hechos, según se adhiera a la totalidad (público) o a uno solo de los sentidos del signo ambiguo (actante).

Las citas del texto están hechas —como era natural— sobre la edición de *Tragedias* del autor, pero creemos que hubiera sido más acertado que se realizara con aquellas que tuvieran numerados los versos, para poder ubicar así con mayor facilidad el pasaje, el lector que no dispusiera de esos ejemplares. Encontramos también una errata en la pág. 52, en la nota 38, donde se pone en boca de Absalón palabras que dice Amón.

La obra se cierra con un Sumario que consideramos reiterativo, ya que se limita a recoger fragmentos de la exposición anterior, pese a que —desgajado del contexto— podemos sí —como aspira el crítico— a leerlo como una introducción a una futura poética de la tragedia calderoniana; al final hay una Bibliografía selecta sobre Calderón.

Resumiendo, *Calderón y la tragedia* es un nuevo exponente de la capacidad crítica y de la sagacidad interpretativa con que F. Ruiz Ramón encara el estudio de algunas obras del mayor trágico del siglo de oro español.

RAQUEL MINIAN DE ALFIE



LIBROS RECIBIDOS

DONACIÓN DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA

- ALBÁ, RAMÓN, *Acerca de algunas particularidades de las comunidades de Castilla, tal vez relacionadas con el supuesto acaecer terreno del milenio igualitario*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- ALVAR, MANUEL y POTTIER, BERNARD, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1983.
- AVILÉS, MIGUEL, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el siglo de oro*, Madrid, Editora Nacional, 1981 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 13).
- AVILÉS, MIGUEL, *Sinapia, Una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 11).
- COROMINAS, JOAN y PASCUAL, JOSÉ A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1984, 5 volúmenes (Biblioteca Románica Hispánica, V, Diccionarios, 7).
- CUENCA, LUIS ALBERTO DE, *Floresta española de varia caballería, Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel*, Prólogo de Carlos García Dual, Madrid, Editora Nacional, 1975, (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 2).
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, MANUEL, *La sociedad española en el siglo de oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983 (Cultura y Sociedad, Ensayo y divulgación).
- GARCÍA-ARENAL, MERCEDES, *Los moriscos*, Madrid, Editora Nacional, 1975 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 5).
- GONZÁLEZ, ARTURO y DIÉGUEZ, MIGUEL, *Sor Patrocinio*, Madrid, Editora Nacional, 1981 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 11).
- LACUNZA Y DÍAZ, MANUEL, *Tercera parte de la venida del Mesías en gloria y majestad*, Edición preparada por Adolfo Nordenflicht, Madrid, Editora Nacional, 1978 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 23).
- MIRANDA, ALFONSO DE, *Diálogo del perfecto médico*, Edición de Ma-

- nuel E. Mingote Muñiz, Madrid, Editora Nacional, 1983 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 26).
- PRISCILIANO, *Tratados y Cánones*, Preámbulo, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Editora Nacional, 1975 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 1).
- RUIZ, RAMÓN FRANCISCO, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- SÁNCHEZ ORTEGA, MARÍA HELENA, *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 14).

EDITORIAL CASTALIA

- ALARCOS LLORACH, EMILIO, *Anatomía de la lucha por la vida*, Madrid, Castalia, 1982 (Literatura y Sociedad, 31).
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO y ZAVALA, IRIS, M., *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Castalia, 1984.
- BLECUA, ALBERTO, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1984 (Literatura y Sociedad, 33).
- CELA, CAMILO JOSÉ, *La colmena*, Edición de Raquel Asún, Madrid, Castalia, 1984 (Clásico Castalia, 140).
- CERNUDA, LUIS, *La realidad y el deseo*, Edición, Introducción y notas de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 125).
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*, Edición, Introducción y notas Juan B. Avalle Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 120/121/122).
- DUQUE DE ESTRADA, DIEGO, *Comentarios del desengaño de sí mismo*. Vida del mismo autor, Edición, Introducción y notas de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 147).
- CRUZ, RAMÓN DE LA, *Sainetes I*, Edición, Introducción y notas de John Dowling, Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 124).
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA, *Inundación castálida*, Edición, Introducción y notas de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 117).
- DARÍO, RUBÉN, *Prosas profanas y otros poemas*, Edición, Introducción y notas de Ignacio M. Zuleta, Madrid, Castalia, 1983 (Clásicos Castalia, 132).
- GÓNGORA, LUIS DE, *Las firmezas de Isabela*, Edición, Introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 137).

- GÓNGORA, LUIS DE, *Letrillas*, Edición, Introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1983 (Clásicos Castalia, 101).
- El Caballero Zifar*, Edición, Introducción y notas de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 115).
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO y otros, *El comentario de textos*, 4. La poesía medieval, Madrid, Castalia, 1983.
- MANRIQUE, JORGE, *Coplas a la muerte de su padre*, con cuadros cronológicos, Introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Carmen Díaz Castañón, Madrid, Castalia, 1983 (Castalia Didáctica, 2).
- MOLINA, TIRSO DE, *La villana de la Sabra*, Edición, Introducción y notas de Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 135).
- Poesía de la edad de oro II, Barroco*, Edición, Introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 136).
- TORQUEMADA, ANTONIO DE, *Jardín de flores curiosas*, Edición, Introducción y notas de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 129).
- La vida del Lazarillo de Tormes*, Introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Antonio Rey Hazas, Madrid, Castalia, 1984 (Castalia Didáctica, 6).
- ZABALETA, JUAN DE, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Edición, Introducción y notas de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 130).

OTRAS DONACIONES

- ALVAR, CARLOS, *Poesía de trovadores, trouvères, minnensinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid, Alianza, 1981.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras, Palabras y acciones*, compilado por J. O. Urmson, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1982.
- DE GEORGE, RICHARD T. (ed.), *Semiotic themes*, Lawrence, University of Kansas Publications, 1981.
- GARCÍA FAJARDO, JOSEFINA, *Fonética del español de Valladolid*, Yucatán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- GARCÍA LOECA, FEDERICO, *Romancero gitano (1924-1927)*, Estudio preliminar y notas de Luis Martínez Cuitiño, 22ª edición, Bue-

- nos Aires, Losada, 1983 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 116).
- . *La casa de Bernarda Alba*, Estudio preliminar y notas de Luis Martínez Cuitiño, 20ª edición, Buenos Aires, Losada, 1983 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 153).
- . *Bodas de sangre*, Prólogo y notas de Luis Martínez Cuitiño, 19ª edición, Buenos Aires, Losada, 1984 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 141).
- . *Doña Rosita la soltera*, Prólogo y notas de Luis Martínez Cuitiño, 20ª edición, Buenos Aires, Losada, 1985 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 113).
- GÓNGORA, LUIS DE, *Selección poética de Góngora*, estudio preliminar y notas de Melchora Romanos, Buenos Aires, Kapelus, 1983.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO, *Estratificación social del español de San Juan de Puerto Rico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- NELSON, ARDIS L., *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 1983.
- PALACIOS DE SAMANO, *Sintaxis de los relativos en el habla culta de la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 20ª edición, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1984.
- RICHMOND, CAROLYN, *Un análisis de la novela "La guerra de nuestros antepasados" de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1982.
- RICCO, ANTONIO, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.
- SURTZ, RONALD E.; NORA WEINERTH (ed.), *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain, Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 1983.
- TORRES MARTÍNEZ, JOSÉ C. DE, *Encuestas léxicas del habla culta de Madrid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- TREJO, LAURA, *Análisis retórico de una figura poética. La reiteración en Antonio Machado y sus relaciones con la poesía de tipo popular*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- VIDAL DE BATTINI, BERTA ELENA, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1980-1984.

(Continuaré)

Í N D I C E

	Pág.
ANA MARÍA BARRENECHEA, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946)	3
BEATRIZ SARLO, Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática	9
WALTER D. MIGNOLO, Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual	21
SUSANA REISZ DE RIVAROLA, ¿Quién habla en el poema?	41
MARÍA SILVIA DELPY, Algunos aspectos de la coherencia narrativa del <i>Cantar de Mio Cid</i>	61
JOSÉ LUIS RIVAROLA, Para la historia de los americanismos léxicos	69
ALBERTO M. SALAS, Bascuñán, el cautivo de la tierra	89
JOSEFINA LUDMER, Quién educa	103
MIRTA E. STERN, <i>Una excursión a los indios ranqueles</i> : espacio textual y ficción topográfica	117
MARÍA DE CARMEN PORRÚA, La función de la ambigüedad en la protagonista de <i>La Desheredada</i> de Galdós	139
DELFINA MUSCHIETTI, La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo	153
JORGE PANESI, La crítica argentina y el discurso de la dependencia	171
DANIEL LINK, Sobre Gusman, la realidad y sus parientes	197
MARTA GALLO, <i>Terra Nostra</i> divisa est in partes tres	213
OFELIA KOVACCI, <i>In memoriam</i> Berta Elena Vidal de Battini (1900-1984)	223

RESEÑAS

ALBERTO BLECUA, <i>Manual de crítica textual</i> , José Luis Moure ..	229
MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, <i>La sociedad española en el Siglo de Oro</i> , Celina Sabor de Cortazar	232
LÍA SCHWARTZ LERNER, <i>Metáfora y sátira en la obra de Quevedo</i> , María Grazia Profeti	235
FRANCISCO RUIZ RAMÓN, <i>Calderón y la tragedia</i> , Raquel Minian de Alfie	237
 LIBROS RECIBIDOS	 239

**IX CONGRESO
DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL
DE HISPANISTAS
(1986)**

El IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas tendrá lugar del 18 al 23 de agosto de 1986 en la sede del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín Occidental. La AIH, que reúne a sus socios cada tres años, se esfuerza en dar a sus convenios un carácter de balance científico en el campo de las letras, las lenguas y culturas hispánicas.

La participación activa (como ponente) en el Congreso está reservada a los socios que hayan pagado su cuota trienal (25 dólares para 1983-1986), suma que se está cobrando actualmente y cuyo pago deberá efectuarse hasta fines de 1985. Conforme a los estatutos, no se pueden aceptar nuevas inscripciones durante el año de un congreso. Los hispanistas que no sean miembros de la Asociación podrán inscribirse al congreso en calidad de oyentes.

Los interesados en ser admitidos como nuevos socios de la AIH solicitarán las instrucciones respectivas al Secretario General, Gustav Siebenmann (Gatterstr. 1, CH-9010 St. Gallen, Suiza). Para informaciones sobre el Congreso de Berlín dirijanse a la Comisión Local Organizadora del IX Congreso de la AIH (Secretaria: Francine Pietryga, Ibero-Amerikanisches Institut, Postfach 1247, D-1000 Berlín 30, Alemania).

Berlín, marzo de 1985

WILHELM STEGMANN
Presidente del Comité Organizador

LIBROS PARA UNIVERSITARIOS

ARTE Y PERCEPCION VISUAL - 9ª edic. - Rudolf Arnheim.

LEXICO DE LAS ARTES PLASTICAS - 4ª edic. - Irene Crespi - Jorge Ferrario.

PANORAMA DE LA HISTORIA UNIVERSAL - 3ª edic. - Joseph Reither.

EL PENSAMIENTO VISUAL - 4ª edic. - Rudolf Arnheim.

INTRODUCCION A LA LOGICA - 28ª edic. - Irving M. Copi.

ANTIGONA - 3ª edic. - Sófocles.

GENIO Y FIGURA DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA - Pedro Orgambide.

UNIVERSIDAD, POLITICA Y SOCIEDAD - Augusto Pérez Lindo.

CIENCIA FICCION EN LA ARGENTINA - Autores varios.

NOCIONES DE EPISTEMOLOGIA - Compiladores Rodolfo Gaeta y Nilda Robles

LA PLATAFORMA CONTINENTAL Y SU LIMITE EXTERIOR - Orlando R. Rebagliati.

CURSO DE LINGUISTICA MODERNA - Charles F. Hockett.

LA FONETICA - Bertill Malmberg.

EL VERSO CRIOLLO EN LA POLITICA ARGENTINA - A. H. Azeves.

GENIO Y FIGURA DE ADOLFO BIOY CASARES - Oscar Hermes Villordo.

EL VERDADERO SHAKESPEARE - J. Dover Wilson.

EUDEBA Rivadavia 1573 - Buenos Aires

**Esta revista se terminó de imprimir
en *R. J. Pellegrini e hijo Impresiones*,
San Blas 4027, Buenos Aires, Argenti-
na, en el mes de noviembre de 1985**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Angel 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 McMahan (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).

