

FILOLOGÍA

AÑO XXIII, 1

1988



TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - UBA
BIBLIOTECA CENTRAL - DIVISION DAME
INDEPENDENCIA 3051
1225 BUENOS AIRES - ARGENTINA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPANICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

Directora: ANA MARÍA BARENNECHEA

Secretario de redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de redacción

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio 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), Enrique Pezzoni (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (Universidad Católica del Perú), José Luis Rivarola (Universidad Católica del Perú), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Fordham University), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas costea este número. La Fundación Amado Alonso sigue apoyando nuestra publicación.

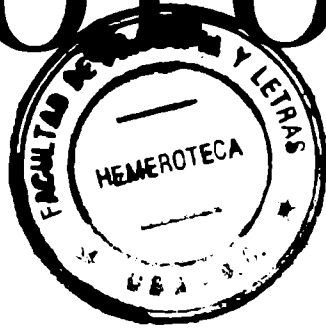
La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la de canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Marcelo T. de Alvear 2230 - 1122 Buenos Aires).

ISSN 0071 - 495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXIII, 1

1988



TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA



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

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

AUTORIDADES

DECANO: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante

VICE-DECANO: Lic. Carlos A. Herrán

SECRETARIOS: *Secretaria Académica*: Prof^a María Cristina González; *Secretaria de Investigación y Posgrado*: Prof^a Ruth Cora Escolar; *Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil*: Prof^a Gladys Palau; *Secretario de Supervisión Administrativa*: Sr. Víctor Mohr.

CONSEJO DIRECTIVO: *Claustro de Profesores Titulares*: Lic. Carlos Herrán; Dra. María del Carmen Porrúa; Dra. Marta Kollmann de Curutchet; Dra. Hilda Sábato; Prof^a Norma Paviglianiti; Dr. Conrado Eggers Lan; Dra. Beatriz Spota; Prof^a Stella Maris Fernández.

Graduados Titulares: Prof^a Norma Irene Ricco; Prof^a Graciela Patricia Funes; Prof^a Mabel Adriana Grimberg; Prof^a Isabel Espinosa.

Estudiantes Titulares: Prof. Leonardo Fabián Casareto; Prof^a María Victoria Pita; Prof. Flavio Benedicto Ruffolo; Prof. Sergio Sabater.

BERCEO: LA ORDALÍA DEL NIÑO JUDÍO

Las escenas colectivas no son raras en los *Milagros*. La comunidad cumple, en la mayoría de los casos, la función de ser testigo del milagro o del momento en que quien lo ha protagonizado lo relata por primera vez. En todas estas escenas colectivas nunca se protagoniza otra acción que la de confirmar y agradecer la presencia de María en el mundo con un canto o una plegaria que une todas las voces en una.¹ Solo en tres ocasiones la comunidad cumple una función diferente: los milagros 16, 18 y 23 son los únicos que incluyen en sus respectivas historias un enfrentamiento de personajes judíos y cristianos. En los tres relatos, la comunidad es protagonista de un acto colectivo de violencia, que se presenta como respuesta a un delito previo y como expresión de una ley no escrita pero no por eso menos clara y poderosa. Las tres historias revelan, de modos variados, un diseño común y comparten un mismo tema: el de la violencia sacralizada.² Estas notas se limitan a tratar el milagro del niño judío, y más específicamente, se ocupan de los dos actos de violencia que consti-

¹ Los ejemplos de acción de gracias son numerosos: ver por ejemplo, 4, 131; 5, 139; 12, 302; 19, 452, etc. Hay también casos en los que María imparte una orden y la comunidad cristiana se encarga de obedecerla, como en 3, 114.

² Los tres son también relatos de violencias colectivas narrados desde la perspectiva del perseguidor. RENÉ GIRARD, hablando de narraciones de acontecimientos *reales*, califica de "textos de persecución" a "los relatos de perspectiva de los perseguidores, y aquejados, por consiguiente, de características distorsiones" (*El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 18). Se trata, en rigor, de un caso particular de lo que llamamos "punto de vista". Sin embargo, Girard añade: "Hay que descubrir estas distorsiones, para rectificarlas y para determinar la arbitrariedad de todas las violencias que el texto de persecución presenta como bien fundadas." Girard busca la verdad y aun parece implicar que podría existir un texto que pudiera ofrecérsela sin distorsiones.

tuyen la historia: el primero, individual y privado: el segundo, público y colectivo.

Los espacios representados en el relato funcionan como iconos que revelan el significado profundo de los pasos que forman la secuencia de la narración:

Tenié en essa villa, ca era menester,
 un clérigo escuela de cantar e leer;
 tenié muchos criados a letras aprender,
 fijos de bonos omnes qe querién más valer. (354)³

En la villa, la escuela "de cantar y leer" y la iglesia donde se celebra la misa el domingo de pascua, se distinguen como sectores de un "centro", espacio físico pero también expresión de un grupo social organizado. A este sitio viene el "iudezno" (caracterizado apenas, en la copla que sigue, como niño "natural del lugar") para jugar con los niños cristianos, "criados" del clérigo, "fijos de bonos omnes".⁴ La invisible frontera que separa el espacio cristiano del judío es precisamente la que cruza el niño protagonista, con sus idas ("fue luego a su casa", 359b) y venidas ("venié un judiezno", 355a). Los dos sectores, sin embargo, no son más que marcos de dos espacios interiores: el horno de la casa del judío, donde el fuego "bravament encendido" es metáfora de la ira del padre, y el altar que sostiene la figura celestial de María:

Mientras qe comulgavan, a una grand presura
 el ninno judiezno alzó la catadura,

³ GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. BRIAN DUTTON, *Obras Completas II*, Londres: Támesis, 1971. Todas las citas siguen la edición de Dutton y todos los subrayados son míos.

⁴ Uno de los efectos de los acentos obligatorios de la cuaderna vía consiste en crear, en ocasiones, una suerte de supertexto, que no necesariamente respeta el detalle de la versión de superficie. En el primer hemistiquio de la última línea de la copla citada ("fijos de bonos omnes que querién más valer"), emerge el sintagma "fijo(s) de omne(s)", cuyos ecos bíblicos anuncian la asociación entre el "iudezno" y Cristo que luego el relato desarrolla. En efecto, al comulgar, el niño judío pasará de ser mero "natural del lugar" para convertirse en posfiguración (corregida) del "Fijo de omne". Sobre las diferentes significaciones de "hijo de hombre", en los diversos contextos en los Evangelios, véase A. C. CHARITY, *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge U. P., 1966, especialmente pp. 119-122 y 128.

vio sobre'l altar una bella figura,
una fermosa duenna con genta creatura. (357)

Pero el paralelo y el contraste de estos dos sitios no mantiene por mucho tiempo su ordenada simetría, porque el poder de ubicuidad de María le permite penetrar en el centro de esa breve réplica del infierno que es el horno, e instalar allí su propio enclave; es éste precisamente el espacio imposible de la imposible acción del milagro. Se repiten entonces los mismos rasgos del icono original: la dueña de la silla dorada del altar, la que sostenía en sus brazos al Hijo, protege ahora al niño judío:

Yazié en paz el ninno en media la fornaz,
en brazos de su madre non yazrié más en paz. (366ab)⁵

La comparación, que solo se percibe después de llegar al final de la frase donde está ubicado el potencial ("non yazrié más en paz"), permite una primera aprehensión equívoca del significado de la frase: 'el niño yacía, en medio del horno, en brazos de su madre', lectura que pone en evidencia una superposición de historias, el Niño de la historia sagrada, y el niño de esta historia presente y también sagrada que de un modo peculiar repite la primera.

La presencia de Jesús, revelada detrás de la del niño judío, permite una nueva comprensión del relato, cuya acción se inicia el domingo de pascua, cuando el "judezno" toma la comunión en un rito que re-presenta el acto fundador del cristianismo:

⁵ La imagen del niño en el horno, protegido por la figura dorada de María, me hace pensar en otra figura que contiene elementos similares. Pienso en las miniaturas en las que se representa un gran horno en llamas y, en forma de mujer, Naturaleza, forja, martillo en mano, un *homunculus*. ROSEMUND TUVE, en *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity* (Princeton, Princeton U. P., 1966, p. 325), que reproduce dos miniaturas ("Nature at her Forge", B. M. MS Harl. 4425, f. 140r. y Bodl. MS Douce 371, f. 104v.) nota que la imagen es frecuente en ilustraciones medievales. Acaso los elementos que constituyen esta iconización de la naturaleza, que trabaja para mantener viva la especie humana, estén presentes como ecos desvaídos e inconscientes en la concepción del relato del niño judío, sólo que formando una constelación diferente: la virgen da nueva vida al niño judío; y el horno, ya no instrumento de castigo del padre iracundo, sino más centralmente, la prueba que va a fijar esta nueva vida del niño, "forjado" en el cristianismo, gracias a María.

En el día de Pascua, domingo grand mannana,
 quando van Corpus Dómini tomar la yent christiana,
 prisocal al judiezno de comulgar grand gana,
 comulgó con los otros el cordero sin lana. (356)

En primer lugar, la imagen del cordero, figura de Cristo en muchos textos medievales, trae con ella la fuerte relación con la figura materna de María. Sirva de ejemplo lo que dice Alfonso el Sabio a propósito del signo de Aries, cuya figura es el carnero o cordero:

[...] así como el cordero anda siempre en pos la madre, otrosí Nuestro Sennor Ihesu Cristo andudo siempre en pos la madre, siguiéndola en la virginidad e en la humillat, segunt él dixo.⁶

De ahí que una de las funciones cumplidas por la metáfora del "cordero sin lana" es la de subrayar la estrecha relación establecida entre el niño y la hermosa "dueña" dorada del altar, también figura de la madre.

La comunión que toma el niño judío, quien oblitera implícitamente la autoridad paterna y la sustituye por otra es, a medias por lo menos, réplica de la conducta original de Cristo, que abandona un orden y funda con su palabra y con su muerte, otra nueva historia. La eucaristía remite, por eso también, a la pasión y muerte de Cristo, esto es, a aquella violencia original.⁷ En este contexto es donde la metáfora del

⁶ ALFONSO EL SABIO, *Setenario*, ed. KENNETH H. VANDERFORD, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1948, p. 91.

⁷ HELEN BORELAND, en "Typology in Berceo's *Milagros: The Iudezno and the Abadesa Preñada*", *BHS*, 60 (1983), p. 18, señala también que el padre está repitiendo la crucifixión de Cristo, y que la copla sugiere un paralelo entre la Resurrección y la victoria sobre la muerte el día de Pascua, y la salvación del niño judío, no tocado por el fuego. Boreland, cuyo trabajo consiste, sobre todo, en proponer antecedentes tipológicos, recuerda que son numerosos los ejemplos del Antiguo Testamento, en los que la ira divina se dirige contra los padre que siguen la costumbre pagana de hacer pasar a sus hijos por el fuego. De todos esos ejemplos, continúa, el paralelo más obvio es la historia de Abraham, y su voluntad de sacrificar a Isaac, que prefigura la Crucifixión. Pero las diferencias obvias entre la historia de Abraham e Isaac y la de este padre judío, comparado con el diablo, la llevan a considerar las acciones del padre judío como una parodia grotesca de la historia de Abraham. En su búsqueda de "precedentes tipológicos" para el niño judío de Berceo, encuentra el caso de los tres niños hebreos a quienes Nabucodonosor castiga

cordero sin lana está cargada de una peculiar densidad significativa, porque es signo que apunta a dos historias superpuestas e igualmente sagradas. Paradigmática víctima sacrificial, el cordero evoca, por un lado, la orden que dio Jehová a los hebreos en Egipto. Con la sangre de un cordero (que luego asaron y comieron) pintaron los hebreos los dinteles de sus casas, autoseñal que sirvió para distinguirlos de los egipcios y evitar así la destrucción segura destinada a sus opresores. La pascua judía celebra, en efecto, la liberación de aquel cautiverio. Por otra parte, el "cordero sin lana" también recoge el eco de la otra historia, en la que Cristo, cordero de Dios, celebra su pascua en la última cena e instituye, con su propio cuerpo el sacramento central del nuevo orden.

No obstante, las diferencias son notables. La comunión del niño judío se presenta como acto de amor en el que están borradas todas las marcas de una posible transgresión. También quedan suavizados notablemente los indicios del conflicto religioso en el castigo que quiere imponer el judío, que se presenta, sobre todo, como acto monstruoso de un padre que intenta matar a su hijo:

Priso esti ninnuelo el falso descreido,
 asín como estava, calzado e vestido,
 dio con él en el fuego bravament encendido:
 ¡mal venga a tal padre qe tal faze a fijo! (363) ⁸

por negarse a adorar una imagen dorada (Daniel 3, 19), y traza semejanzas interesantes no sólo en la línea argumental de las dos historias sino también en la factura verbal de los dos textos.

⁸ Sobre la última línea de esta cuaderña vía, Boreland (p. 18) hace un comentario cuya lógica se me escapa: "Despite the richness of Old-Testament reminiscences suggested by the miracle story, Berceo's version underlines quite sharply the contrast between the Jewish religion and Christianity, and between the Old Dispensation and the New. The Jewish father perishes by the Old-Testament law of 'an eye for an eye, a tooth for a tooth'. As he describes the Jew's cruelty Berceo exclaims: '¡Mal venga a tal padre qe tal faze a fijo!' (363d)... However, he is quick to remind his audience that the Virgin has never reacted in this way towards those who love her and ask for her mercy. ... Thus the father who puts his own son to death, the grotesque parody of Abraham and representative of an outmoded and wrongheaded religion, is punished and dies according to his own system of values, whilst the child who in his innocence has turned to the Virgin and Christ, lives through the New Dispensation of grace and mercy". No sólo el comentario indignado

Pero el relato del milagro continúa, y el niño judío, “cordero sin lana”, se convierte en la víctima de un sacrificio que nunca se realiza. En rigor, la historia del niño judío repite la otra sólo de un modo muy limitado, y podría pensarse que es así, porque, esencialmente, esa nueva historia sagrada sólo puede repetirse en la versión controlada y estilizada del rito que incesantemente la celebra.

La diferencia de signo que adquieren los dos episodios violentos del milagro se subraya mediante la poderosa presencia o ausencia del motivo del lenguaje. La ira del padre está marcada por una notable ausencia de articulación verbal:

Pesóli esto mucho al malaventurado,
 como si lo toviesse muerto o degollado;
non sabié con grand ira qué fer el diablado,
fazié figuras malas como demoniado. (361)

Se han notado ya, en esta copla, las connotaciones demoníacas presentes en la descripción de la ira del padre, que “fazié malas figuras”. Variantes de la misma frase sirven como expresión, en la *Vida de San Millán*, para caracterizar a endemoniados: “ont facié el enfermo muchas malas figuras” (copla 158); “facién malas figuras por a él desmedrir” (copla 202b).⁹ En rigor, la conexión del judío con el demonio, atestiguada ampliamente en la iconografía medieval, que los representa con barba y cuernos de chivo, o sombrero con cuernos, etcétera, es otra manifestación tópica de las acusaciones estereotipadas contra comunidades o grupos especiales en la Edad Media. Norman Cohen, que traza esa historia, explica el proceso por el cual las acusaciones de orgías, infanticidio y canibalismo se fueron aplicando a las distintas comunidades religiosas medievales, y cómo, en ese proceso, se vieron como manifestaciones de un culto a Satán y se integraron gradualmente al corpus de la demonología cristiana.¹⁰

de Berceo sino la historia misma que relata, y la intervención de María muestran a las claras que es la comunidad cristiana la que aplica al padre la ley del talión. Creo que las diferencias, de las que me ocupó más adelante, son de otro orden.

⁹ GONZALO DE BERCEO, *La “Vida de San Millán de la Cogolla”*, ed. BRIAN DUTTON, Londres, Tamesis Books, 1967.

¹⁰ Cfr. NORMAN COHEN, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 39. El judío como figura de Satanás es,

El narrador elige cerrar la escena de la ira paterna con los gritos de la madre, que expresa su dolor de un modo igualmente inarticulado:

Metió la madre voces e grandes carpellidas,
 tenié con sus oncejas las massiellas rompidas. (364)¹¹

La violencia puede ensordecer, pero es esencialmente muda. Muy distinto es el marco de la muerte que la comunidad impone al padre, prologada por una larga introducción donde domina la presencia del lenguaje:

*Preguntáronli todos, judíos e christianos
 comó podió venger fuegos tan sobranzanos,
 quando él non mandava los pieses ni las manos
 quí lo cabtenié entro, fiziésselos certanos.*

*Recudiólis el ninni palabra sennalada:
 "La duenna qe estava enna siella orada,
 con su fijo en brazos sobre'l altar posada,
 éssa me defendié qe non sintía nada."*

además, un producto secundario de la tradición profética apocalíptica. Los primeros cristianos perseguidos en el Imperio Romano, que no aceptan la idea del reino espiritual, y en cambio creen que Jesús volverá pronto para establecer su reino mesiánico en la tierra, elaboran profecías escatológicas en la tradición del sueño de Daniel. El milenio se desacredita, sobre todo a partir del momento en que el cristianismo se vuelve religión oficial, pero, aunque obliterado de la doctrina, muchos elementos de esa fantasía persisten en la imaginación religiosa popular. En el sueño de Daniel se encuentran los elementos básicos de la fantasía central de esa escatología: un mundo demoníaco, dominado por el poder del mal, que precede a la hora de los santos que reinarán sobre la tierra y que representa la culminación de la historia. Véase para esta historia, JEFFREY BURTON RUSSE", *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1984.

¹¹ Boreland (p. 18) sugiere que la versión latina del milagro debe haberle recordado a Berceo o a su auditorio a la Raquel bíblica que llora por sus hijos. En rigor, la madre del "judezno" me parece, simplemente, el paradigma de la sufriente madre judía, como la misma Virgen, que en el *Duelo* del mismo Berceo, se autodescribe de modo muy similar: "Yo mesquina estava catando mió Fijuelo, / batiendo miés massiellas, rastrando por el suelo". GONZALO DE BERCEO, *El duelo de la Virgen. Los himnos. Los loores de Nuestra Señora. Los signos del juicio final, Obras Completas III*, ed. BRIAN DUTTON, Londres, Tamesis, 1975.

Entendieron que era santa María ésta,
 que lo defendió ella de tan fiera tempesta:
 cantaron grandes laudes, fizieron rica festa,
 metieron est miraclo entre la otra gesta. (368-370)

Encabezando las tres coplas previas al castigo se hallan, en posición principal, los términos que articulan una comunicación verbal y un acto de entendimiento. Finalmente, dentro del contexto de la celebración colectiva, y de hecho, como parte de esa "rica festa", el pueblo cristiano prende al judío y lo echa al fuego. El motivo del lenguaje, presente en el diálogo entre la comunidad y el niño y también en las oraciones, en el registro escrito del milagro y en los cantos de celebración, convierte lo que sería un incidente de violencia social en un rito religioso donde la víctima sacrificial es, además, el reo castigado en justicia.

La violencia infligida por la comunidad al padre judío se presenta como respuesta a la violencia que el judío trató de imponer a su propio hijo.¹² No obstante, si se piensa que el relato de algún modo superpone las historias del "iudezno" y de Jesús, el otro niño hebreo, la muerte del padre es algo más que un castigo al individuo que ha intentado asesinar a su hijo, porque en ese judío puede verse la figura de la comunidad protagonista de aquella otra violencia original. De ahí que lo que podría haberse visto como una configuración de réplicas paralelas se transforma en una estructura de contrastes. La primera violencia recibe en la historia una representación individual y privada: es el padre, y no la comunidad judía, quien echa al niño al fuego, en su propia casa. La se-

¹² Boreland (p. 17) señala la creencia común, desde el siglo XII, de que los judíos eran asesinos de niños. Esa creencia debe insertarse, sin embargo, en el marco más amplio de las acusaciones tópicas y estereotipadas contra grupos y comunidades especiales. Las comunidades cristianas del siglo II, por ejemplo, fueron acusadas de canibalismo, incesto e infanticidio. Ver Norman Cohen, *op. cit.*, capítulo 1. En los *Milagros de Berceo*, el milagro 18, donde María, que acusa de magia negra a los judíos de Toledo, y el milagro 23, en el que el judío intenta defraudar al mercader de Constantinopla, no reconociendo que éste ha pagado su deuda, son otros ejemplos de este tipo de acusaciones estereotipadas.

gunda violencia, en cambio, se representa como acto colectivo de una comunidad justiciera.¹³

Como objeto de violencia, el judío es lugar de coincidencia de dos isotopías. En tanto padre que intentó matar a su hijo, recibe justicia pública; en tanto figura de la comunidad que mató al Hijo de Dios, el judío es adecuada víctima sacrificial. Desplazado el objeto de la violencia —de comunidad judía a padre judío— se evita la reciprocidad perfecta, se detiene la cadena de violencia que de otro modo no tendría fin.¹⁴ Se rompe el paralelismo, y con él, como señalaría Girard, la peligrosa simetría que podría engendrar una interminable sucesión de violencias.

El relato de Berceo incluye, de hecho, dos historias. La primera cuenta que el niño judío es echado al horno por su propio padre y salvado por la Virgen; la segunda relata cómo el padre es quemado por la comunidad cristiana. Sería posible pensar en la historia del padre como una suerte de epílogo extendido, como el que se encuentra en el milagro de la abadesa encinta, en el que Berceo dedica muchas coplas a contar el destino del hijo de la abadesa. Pero la historia del padre está atada a la del hijo por vínculos mucho más ricos y complejos. El judío se quema y se convierte en cenizas en el mismo horno donde había echado a su hijo, que no se quemó. Retrospectivamente, el poder de aquel primer milagro se duplica en virtud de la rápida destrucción del padre. Las conexiones formales y conceptuales entre los dos acontecimientos son demasiado poderosas para que pueda considerarse la segunda parte del relato como un intento de satisfacer la curiosidad del auditorio.

El relato se abre con la acostumbrada introducción en la que se encarece el interés de lo que se va a narrar:

Enna villa de Borges, una cibdat estranna,
cuntió en essi tiempo una buena hazanna:
sonada es en Francia, sí faz en Alemanna,
bien es de los miraclos semeiant e calanna. (352)

¹³ Sobre el tema, fuera de la literatura, del chivo expiatorio, que está tan relacionado con el asunto de este milagro, véase RENÉ GIRARD, *El chivo expiatorio*, especialmente el capítulo 3, sobre qué es un mito.

¹⁴ Sobre los conceptos de venganza, justicia privada y justicia pública, véase RENÉ GIRARD, *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 15-16.

No obstante, el prólogo resulta anómalo, o por lo menos ambiguo, pues, *sensu strictu*, lo que se anuncia no es precisamente un milagro sino una “buena hazanna”. Aquí puede valer la pena revisar los significados medievales del vocablo “hazaña” para entender la carga significativa de esta elección léxica de Berceo. No es necesario entrar en las consideraciones fonéticas y morfológicas que hacen imposible derivar “hazaña” de “hacer” o del latín *facere*, aunque esa semejanza haya tenido su significado. “Hazaña” derivaría, en cambio, de *hásana* (vulgar *hasána*), que en árabe clásico era el nombre abstracto correspondiente a *hásan*, ‘hermoso’, adjetivo que expresaba la idea de una belleza moral más que física. Así, en árabe, “hásana” significó ‘buena obra’, ‘cosa buena’.¹⁵ El vocablo “hazanna” incluye, en la Edad Media, el significado de ‘proeza’, o de ‘hecho extraordinario, notable o singular’. Hazaña, hecho admirable, es que San Millán haya vivido sólo cuarenta años en la montaña (*Vida de San Millán*, copla 63); de hazaña, acto admirable de inteligencia, se califica la reacción de Santo Domingo ante el episodio del robo de los nabos (*Vida de Santo Domingo*, copla 338).¹⁶ De ahí que, por extensión y por contexto, no sería difícil entender el vocablo, en la copla que abre el milagro del niño judío, como ‘acontecimiento milagroso’. Pero el hecho de que se lo declare como “semejante calanna” de los milagros de María, precisamente viene a subrayar, al menos en una primera lectura, la diferencia entre “hazanna” y milagro. Además de las acepciones indicadas, la palabra “hazaña” significa, en la Edad Media castellana, ‘obra buena’, ‘acción meritoria’, ‘moraleja de un relato’, ‘narración ejemplar, y aun ‘modelo’, en su sentido positivo. Finalmente, esta idea de ‘modelo’ o ‘ejemplo’ es la que está detrás del significado legal (‘decisión de un juez’), suficientemente ilustrada en la legislación castellana del siglo XIII. Todos estos significados tomados en conjunto definen un campo semántico religioso, ético y también legal, que, a mi juicio, anticipa el modo en que Berceo concibe su historia del niño judío. En las coplas de clausura, el carácter retributivo de la justicia mariana alcanza acaso

¹⁵ Para todos los significados del vocablo, cfr. JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, s. v. hazaña.

¹⁶ GONZALO DE BERCEO, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. TERESA LABARTA DE CHAVES, Madrid, Castalia, 1972.

su más clara y económica formulación en una conocida metáfora:

a los buenos da trigo, a los malos avena. (374c)¹⁷

Esta justicia retributiva, expresada inmediatamente después de relatarse la muerte del judío, claramente remite no sólo al milagro de la Virgen sino también al segundo núcleo de la acción narrada, esto es, a la muerte y perdición del padre en manos de la multitud. Con lo cual, el castigo del padre, aunque materialmente llevado a cabo por agentes humanos, queda vinculado a otro origen, invisible y, acaso por eso, más poderoso. La hazaña de la comunidad es acto cuyo valor queda, además, confirmado por el hecho de que el cuerpo del judío se transforma en cenizas en un tiempo brevísimo, señal de la intervención milagrosa de María, que funciona a modo de afirmativa rúbrica a la firma de los ejecutores de la matanza. Esa matanza es, sin duda alguna, una "hazanna". No sólo es acto meritorio, digno de renombre, sino también acontecimiento extraordinario y, sobre todo, acto de justicia divina. Quemado y hecho muy pronto carbones y ceniza, el judío sigue siendo, por unos momentos más, objeto de atención, centro del paródico oficio funerario que le dedica la comunidad.¹⁸ El discurso de ese oficio suplanta las oraciones y plegarias con insultos, y la prestigiosa lengua latina reservada a lo sagrado con el refrán popular, la lengua del mercado: "Cual fizó, atal prenda" (373b), la más cumplida expresión de un acto de justicia popular.

El significado legal del vocablo "hazanna" con el que Berceo escoge anunciar su historia, y el motivo del horno, que constituye el vínculo entre los opuestos destinos del padre y del niño, son los elementos que invitan a asociar la historia del niño judío con las antiguas ordalías. Lejos de sugerir la existencia de un referente histórico particular, me interesa llamar la atención hacia la fuerte relación conceptual entre la historia del niño judío y el procedimiento legal de la ordalía para

¹⁷ Véase, sobre esta expresión, el artículo de NÉSTOR LUGONES "A los buenos da trigo, a los malos, avena", *Berceo*, 93 (1977), 171-179.

¹⁸ Boreland (pp. 10-11) conecta la parodia del rito funerario con el motivo central de la comunión: la historia empieza con el niño tomando la comunión y con ella, la verdad del sacramento y termina con los ritos funerarios del padre que rechazó a Cristo:

proponer esta conexión como el vínculo acaso más poderoso entre las dos historias.

La ordalía era, de hecho, un milagro: constituía una demostración patente, pública y definitiva de la palabra de Dios en cuestiones legales. La conexión entre el motivo del horno en el relato y el procedimiento de la ordalía parece aun más fuerte cuando se piensa en las semejanzas entre la ordalía y el sacramento de la eucaristía, que constituye el otro motivo central del relato de Berceo. La eucaristía, además de ser entendida tradicionalmente como el misterio del cuerpo de Cristo, era también un milagro, y no sólo en el sentido más amplio en el que todos los otros sacramentos eran vistos como *quotidiana miracula*. Porque la eucaristía, a diferencia de la mayoría de los otros sacramentos que se administraban una sola vez en la vida, era un acontecimiento repetible. Como la eucaristía, milagro repetible y también predecible era la intervención divina manifestada en las ordalías.¹⁹

La "buena hazanna" anunciada por Berceo es una hazaña doble: remite al niño salvado por la Virgen y también a la rápida quema del cuerpo del padre. Ambos acontecimientos, igualmente milagrosos, son la "hazanna", la expresión de un juicio divino. En este marco, María emerge como el agente que hizo posible la manifestación de Dios, aquí también, en un doble sentido, al encarnar a su Hijo divino, y al salvar al niño judío de esta historia, permitiendo de este modo que Dios manifestara su juicio.

Si bien, en un nivel de la historia, la quema del judío se presenta como el castigo apropiado a un intento de asesinato, cuando uno considera que las ordalías no fueron nunca actos punitivos sino procedimientos legales, pruebas válidas admitidas en las cortes, el padre judío es también, en otro nivel, el culpable probado de otra clase de ofensa. Concebidas como una ordalía, las dos historias, del hijo y del padre, son realmente una sola. Se trata de la historia de una doble ordalía por fuego, en un juicio donde lo que se pone realmente a prueba trasciende la historia individual de los personajes del relato. Se

¹⁹ Sobre la conexión entre ordalía y eucaristía, véase BENEDICTA WARD, *Miracles and the Medieval Mind*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1987, pp. 13-19.

trata, nada menos, que de establecer el valor de las dos religiones. El final de la historia —la salvación del niño judío y la quema de su padre— relata cómo el orden cristiano fue inequívocamente sancionado como el verdadero con todo el peso de la Ley.

MARTA ANA DIZ

Lechman College
City University of New York

“ENCONTRAR EL CAMINO”:
A PROPÓSITO DE UN VERSO DE GARCILASO
(SONETO VIII, 5)

La *editio princeps* de las obras de Garcilaso¹ —limitando el cómputo a los casos más evidentes— presenta unos cien versos irregulares, desde el punto de vista métrico, sintáctico o semántico, que, ya desde el siglo XVI, han estimulado el celo enmendador y el ingenio de editores y filólogos. Cotejando las variantes de los testimonios que han llegado hasta nosotros, a menudo nos encontramos con soluciones atractivas, que aparentemente restituyen lecciones auténticas, pero que en realidad tienden a alejarnos cada vez más del original.

Entre los casos de irregularidad que han provocado varios intentos de corrección, hallamos el v. 5 del Soneto VIII, hipérmetro:

De aquella vista pura y excelente,
Salen espír(i)tus² biuos y encendidos,
Y siendo por mis ojos recibidos,
Me pasan hasta donde el mal se siente.
5 *Encuéntrase en el camino fácilmente,*
Por do los míos de tal calor mouidos
Salen fuera de mí, como perdidos,
Llamados de aquel bien que'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino:
10 Mis espír(i)tus, pensando que la vían,
Se mueuen y se encienden sin medida:
Mas no hallando fácil el camino,

¹ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega*, Barcelona, Carles Amoros, 1543.

² En la *editio princeps*, aquí como en otros lugares (véase también el v. 10), se lee *espíritus*, término que genera constantemente una hipermetría. La corrección más pertinente, considerando aun los modelos dantescos y petrarquescos, es *espirtus*.

Que los suyos entrando derretían,
Rebientan por salir do no ay salida.³

La primera tentativa de enmendar la hipermetría se debe a la edición de Estella de 1555,⁴ que se limita a suprimir el artículo *el* (*encuéntrese en camino f.*), logrando el correcto cómputo métrico, pero generando una evidente incongruencia semántico-sintáctica: el sujeto del verbo reflexivo *encontrarse*, en este contexto, no puede ser más que el sustantivo *espirtus*, que exige la tercera persona del plural.

El error fue puntualmente notado por los editores sucesivos (Amberes, 1556,⁵ Salamanca, 1569,⁶ Madrid, 1570,⁷ Azara, 1765⁸) que añaden la *n* impuesta por las concordancias (*encuéntrense en camino f.*).

El Brocense, en 1574⁹ elige una solución diferente: lee *éntranse en camino f.* y justifica su intervención con la siguiente nota:

Este soneto me pareció estar errado, y emendé algunas diciones en él, como *Me pasan*. En el de mano¹⁰ está *No paran*. Más abaxo: *Encuéntrense en el camino fácilmente*. Otros quitaron aquella palabra, *el*, porque sobraba. Yo leo *Éntranse en el camino fácilmente*. Abaxo leo, *se mueven y se encienden*.¹¹ Más abaxo, *Que los suyos entrando derretían*, leo, *detenían*.¹²

³ Cito de la *editio princeps*, f. CLXV vº, añadiendo los acentos y corrigiendo la puntuación.

⁴ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega*, Estella, Adrián de Anverez, 1555.

⁵ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega*, Anvers, Martín Nucio, 1556.

⁶ *Las obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega*, Salamanca, Mathias Gast, 1569.

⁷ *Las obras del excellent poeta Garcilasso de la Vega*, Madrid, Alonso Gómez, 1570.

⁸ *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* [de José Nicolás de Azara], Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765.

⁹ *Obras del excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Catedrático de Rhetórica en Salamanca*, Salamanca, Pedro Lasso, 1574.

¹⁰ El código consultado por el Brocense no ha llegado hasta nosotros. Del Soneto VIII se conocen exclusivamente testimonios editoriales.

¹¹ El Brocense se refiere aquí a una variante de la edición de Salamanca de 1569, que lee erróneamente *encendian*, en lugar de *encienden*.

¹² Cito de la edición de 1574, f. 101 rº. Véase ANTONIO GALLEGO

Herrera, en 1580,¹³ por su parte, propone *Encuéntrans'al camino*, comentando:

Al camino: es modo común de nuestra lengua dezir al passo, por en el passo; i al camino, por en el camino. El mesmo G.L. dixo en la canc. 4, *al fin ya mi razón salió al camino*.¹⁴

La lectura de Herrera, sustancialmente análoga a la de Amberes, 1556, Salamanca, 1569 y Madrid, 1570, en un primer momento parece convalidada por las relaciones intertextuales e interdiscursivas con un pasaje de la traducción de Boscán del *Libro del Cortesano* de Castiglione:

[...] la forma de todo el cuerpo siendo hermosa y bien compuesta, combida y trae a sí al que de lexos la mira, hasta hazelle llegar a estar cerca; luego allí en estando junto, los ojos salen y arremeten y hazen todo el hecho, dañando y trastornando quanto topan. En especial quando por derecho *camino* embían sus rayos a los ojos de la persona amada, en tiempo que ella también haga lo mismo. *Porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran*: y en este dulce *encuentro* el uno toma la calidad del otro [...] ¹⁵

Sin embargo, si cotejamos atentamente el texto de Garcilaso con el del *Cortesano*, notamos que la estructura sintáctica y conceptual es diferente. En el pasaje del *Cortesano*, se describe la recíproca transmisión del mensaje amoroso, expresado a través de los ojos, por parte de los dos enamorados y el sujeto de los verbos *se topan y se encuentran* es, precisamente, *los espíritus de entrambos*. En el soneto de Garcilaso, en cambio, el sujeto de *encontrar*, según la lección de Herrera, es *espirtus biuos y encendidos*, o sea los 'espíritus de la dama'; tan sólo en el verso siguiente el pronombre posesivo *míos* introduce la correspondencia *espirtus de la dama - espirtus del poeta*.

MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed., p. 267 (B-10).

¹³ *Obras de Garci Lasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Antonio de la Barrera, 1580.

¹⁴ Ed. de 1580, p. 117. En Gallego Morell, *op. cit.*, p. 337 (H-64).

¹⁵ *Libro llamado el cortesano, traducido en nuestro vulgar castellano por Boscán*, 1534. Cito de la edición de 1540, libro III, cap. VI, f. CVII rº. Podrá consultarse la edición más reciente de A. GONZÁLEZ PALENCIA, C. S. I. C., Madrid, 1942.

Por otro lado, el mismo Herrera se da cuenta de la impropiedad sintáctico-conceptual y, siguiendo una propuesta de Francisco de Medina,¹⁶ modifica también el v. 6, donde, para adecuar semánticamente la construcción del verbo *encontrar*, en plural y acompañado del pronombre recíproco-reflexivo *se*, sustituye el complemento de lugar *por do* por la preposición *con*, seguida del posesivo *míos* y del relativo *que* (*con los míos que de tal calor movidos*).

La acumulación de enmiendas afecta profundamente a la estructura fónica,¹⁷ sintáctica y semántica del texto y es indicio de una conjetura poco atendible.

Tamayo, en 1622,¹⁸ propone una nueva solución:

[...] la [lección] de G.L. sin duda fue: *Encuéntranse el camino fácilmente*. Cuyo apoyo es el v. 1 del terceto 2: *Y no hallando fácil el camino*. En que se oponen los afectos contrarios de la presencia y de la ausencia.¹⁹

El mismo Tamayo divulga también una sugerencia de Fernández de Caso, poco importante desde el punto de vista ecdótico, pero que testimonia el interés y la activa participación suscitados por los versos de Garcilaso:

[...] Fernández de Caso, persona de grande juicio, advertía que en el 5 verso se había de leer *Penetran el camino*, etc., por ser la penetración más de las cosas espirituales [...] ²⁰

Finalmente Rivers, en la edición de 1964,²¹ considerando, como Tamayo, el verbo *encontrar* una variación sinonímica de *hallar*, lee *Encuéntrase el camino f*. La lectura de Rivers, en comparación con las precedentes, sobresale por la economía

¹⁶ Ed. de 1580, p. 117 (Gallego Morell, *op. cit.*, p. 337, H-65): "Con los] assí emendó discreta i agudamente Francisco de Medina".

¹⁷ Nótese, en efecto, la iteración de los fonemas /p/ y /r/, en *PuRa*₁, *esPiRtus*₂, *PoR*₃, *PeRdidos*₇, *PResente*₈. Además, en el v. 6, *por* rima internamente con *calOR* y la sílaba *do* se repite en *mouidoS*, término en rima B. El adverbio *do* es anticipado por *donde*, en el v. 4, y es iterado, con *por*, en el v. 14 (*POR salir DO*).

¹⁸ *Garcilasso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos, de don Tomás Tamayo de Vargas*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

¹⁹ Ed. de 1622, f. 8 rº. En Gallego Morell, *op. cit.*, p. 601 (T-10).

²⁰ *Ibid.*, f. 9 rº.

²¹ *Garcilaso de la Vega, Obras completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1964.

de la intervención enmendadora: en efecto, mediante la simple supresión de la preposición *en*, restablece la congruencia métrica y sintáctica, justificando la presencia de un verbo singular, acompañado de un *se* no reflexivo, ni impersonal, sino signo de la voz pasiva, cuyo sujeto es *camino*. Además, hay que tener en cuenta que el uso de *encontrar*, en la acepción de 'hallar' resulta convalidado por algunos versos de la *Canzone* I de la *Vita Nova* de Dante, una de las evidentes fuentes del soneto:

De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
 escono spirti d'amore inflammati,
 che feron li occhi a qual che allor li guati,
 e passan sì che'l cor ciascun ritrova.²²

²² Cito de *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, ed. crítica de M. BARBI, R. Bemporad & figlio, Firenze, 1932, p. 77, cap. XIX, vs. 51-54. Garcilaso elabora las dos fuentes principales (la IV estrofa de la *Canzone* de Dante, aquí citada, y los pasajes del *Cortegiano* de Castiglione, que desarrollan el mismo motivo de los *spirti inflammati*), recomponiéndolas, según la técnica del *collage*. En el primer cuarteto, la reminiscencia dantesca se manifiesta no sólo en las elecciones lexicales, sino también en la progresión conceptual: v. 1, ojo de la dama amada; v. 2, emisión de los "espirtus inflamados"; v. 3, recepción a través de los ojos, por el espectador-destinatario (con un incremento de la subjetividad en Garcilaso: *mis ojos* < *li occhi a qual che allor la guati*); v. 4: pasaje de los "espirtus" a lo más hondo del corazón. A partir del v. 6 y sobre todo de los tercetos, prevalece en cambio la influencia de Castiglione. Cotéjense, en efecto, los siguientes pasajes, en la traducción de Boscán: a) "Por esso quando [el cortesano] viere a alguna muger hermosa, graciosa, de buenas costumbres, y de gentil arte... y oyere que sus ojos arrebatan aquella figura, y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla, y a sentir en sí aquel no sé qué que la mueue, poco a poco la enciende, y que aquellos *biuos espiritus* que en ella *centellean* de fuera por los ojos no cessan a echar a cada punto nueuo mantenimiento al fuego, deue luego proveer en ello con presto remedio [...]" (Ed. cit., libro III, cap. VI, f. CVII rº. En ésta, como en las siguientes citas he indicado en cursiva las coincidencias lexicales y las afinidades semánticas con el soneto de Garcilaso). b) "¿Paréceos a vos que señale poco amor la dama a su seruidor, dándole la hermosura que es una cosa de tanto precio y dándosela por las *vías* que son la derecha *entrada* por el alma? Porque por la *vista* y por los oydos le embía el blando mirar de sus *ojos*, la ymagen de su rostro, la gracia de su gesto, la boz y las palabras que *penetran hasta dentro en las entrañas del...*" (Ibid., f. CXXXVIII vº. Nótese que la variante sugerida por Fernández de Caso (véase aquí, nota 20) podría derivar precisamente de la lectura de este pasaje del *Cortegiano*). c) "[...] el estar

Sin embargo, a Rivers, 1964, se opone, en 1970, Alberto Blecua, que sostiene la validez de la lectura del Brocense, por un conjunto de motivaciones, sintetizables en los siguientes puntos:

a) la corrección del Brocense se basa en un testimonio ma-

ausente de la que amáys no puede sino afligir mucho. Porque aquel *penetrar* o influyr que haze la hermosura siendo presente, es causa de un eterno y maravilloso deleyte en el enamorado, y *callentándole* el corazón, despierta y *derrite* algunos sentimientos, o fuerças que están adormidas y eladas en el alma: las quales criadas y mantenidas por *el calor* que del amor les viene, se estienden y retoñecen y andan como bullendo al derredor del corazón, y *embían fuera por los ojos aquellos espíritus* que son unos delgadíssimos vapores hechos de la más pura y clara parte de la sangre que se halla en nuestro cuerpo. Las quales reciben luego en sí la ymagen de la hermosura y la forman con mil ornamentos y primores de diuersas maneras. Y con esto el alma por una parte se deleyta, y por otra se espanta con una cierta maravilla y en mitad de este espanto se goza, y casi atónita siente juntamente con el placer aquel temor y acatamiento que a las cosas sagradas suele tener fe, y paréscele que es aquello puramente su parayso. Assí que el enamorado que contempla la hermosura solamente en el cuerpo pierde este bien luego a la ora que aquella muger a quien ama yéndose de donde el está presente le dexa como ciego, dexándole con los ojos sin su luz y por consiguiente con el alma despojada y huérfana de su bien. Y esto a de ser assí forçada-mente. Porque estando la hermosura *ausente*, aquel penetrar y influyr que emos dicho del amor no *calienta* el corazón como hazía estando ella presente. Y assí *aquellas vías por donde los espíritus van y vienen* quedan entonces agotadas y secas. Aunque todavía *la memoria* que queda de la hermosura *mueue* algo los sentimientos y fuerças del alma, y de tal manera los *mueue*, que andan por estender y embiar a su gozo los espíritus. Mas ellos *hallando los passos cerrados, hállanse sin salida, y porfían quanto más pueden por salir*, y assí encerrados no hazen sino dar mil espoladas al alma, y con sus agujones desassossiéganla y apasionánla grauemente [...]” (Ibíd., f. CXXXIX vº y CXL rº. Véanse también E. RIVERS, en su edición crítica GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 86-87, y A. BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970, pp. 36-37. Para la cuestión de las fuentes del Soneto VIII, véanse: F. FLAMINI, *Imitazioni italiane in G.V.*, en “Biblioteca delle Scuole Italiane”, VIII, 1899, pp. 200-203; H. KENISTON, en su edición GARCILASO DE LA VEGA, *Works. A Critical Text with a Bibliography*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1967, 1ª ed., Hispanic Society of America, 1925, p. 264; E. RIVERS, “The sources of G. ’s Sonnet VIII”, en *Romance Notes*, II (1960-61), pp. 96-100; Rivers, ed. de 1981, *op. cit.*, pp. 86-88. A. Blecua, *En el texto...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

- nuscrito, mientras que las enmiendas de los demás editores son conjeturas subjetivas;
- b) el sentido del texto exige un verbo en tercera persona del plural, y no un impersonal acompañado de *se*;
 - c) el verbo *entrar* corrige la hipermetría, justificando la presencia de *en* en la *princeps*;
 - d) el soneto se basa estructuralmente en la oposición fundamental “ausencia”/“presencia”, cuyos miembros están colocados simétricamente en los cuartetos y en los tercetos, y de la que derivan otras oposiciones, como *entrar-salir* y *no entrar-no salir*;
 - e) la correspondencia entre *encuéntrase el camino* (v. 5) y *no hallando fácil el camino* (v. 12) puede ser semánticamente válida hoy, pero no lo era en el siglo XVI, cuando *encontrar* no significaba *hallar*, sino *enfrentarse a, chocar con, encontrarse con*.²³

Por lo que concierne al punto *a*), es decir la presencia de un testimonio manuscrito, que justificaría la corrección de *encuéntrase* en *éntranse*, creo que se puede eliminar fácilmente la objeción de Blecua. El mismo Brocense, en efecto, en el *Prólogo al Lector*, al definir sus criterios textuales, afirma que su edición es el resultado tanto de enmiendas conjeturales, como de la colaboración de varios testimonios, impresos o manuscritos:

En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mía, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré aver para este efeto: entre los quales ayudó mucho uno muy antiguo de mano que nos quiso comunicar Tomás de Vega, criado de su Magestad, por el qual allende de emendar los lugares de que se hace mención en las anotaciones, se restituyeron y cumplieron algunos versos que faltavan en los impressos.²⁴

Además, en una carta enviada el 17 de mayo de 1574 a Juan Vázquez del Mármol, escribe: “Algunas palabritas de

²³ *Ibíd.*, pp. 39-41. Rivers, en la edición de 1981, siguiendo las indicaciones de Blecua, admite la variante del Brocense.

²⁴ Cito de la edición de 1600, f. s.n. En la edición de 1574 que he consultado (Biblioteca Nacional de Madrid, sign. Usoz 8546), faltan las hojas con el *Prólogo al Lector*. Véase también Keniston, *op. cit.*, p. 264.

Garci-laso dejó con mis emiendas, no teniendo por evangelio en todo al código de mano".²⁵

Al analizar la formulación de las anotaciones dedicadas a los problemas textuales, hallamos la prueba de este doble criterio correctivo: por un lado, hay explícitas referencias al "libro de mano", introducidas por expresiones como "en el libro de mano está", "tenía el [libro] de mano", "se emendó del de mano", por el otro indicaciones más genéricas o subjetivas, como "yo leo", "yo emendé". Ahora bien, si observamos el comentario del Brocense relacionado con el Soneto VIII, notamos que él cita claramente el libro de mano sólo a propósito de la variante del v. 4 (*No paran*, en lugar de *Me pasan*), mientras que para el v. 5 utiliza la formulación subjetiva *yo leo*, indicio de una operación conjetural, análoga a la de los otros editores.

Más compleja, en cambio, es la cuestión del campo semántico correspondiente al verbo *encontrar* en el siglo XVI. El *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, efectivamente, reúne acepciones que corresponden al latín *incurrere, obviam ire, concurrere*, o al italiano *incontrare, scontrare, urtare*.²⁶ El *Diccionario de Autoridades*, por su parte, registra los dos significados, "topar uno con otro, una cosa con otra, allegarse, ponerse o estar juntas una cosa con otra" y "vale también hallar [...] en este sentido el verbo es activo. Lat. *invenire, reperire*"; pero los ejemplos propuestos derivan de obras del siglo XVII (Anastasio Pantaleón, Quevedo) y no de épocas anteriores.²⁷ Y ni siquiera Martín Alonso, en el *Diccionario Medieval Español*, cita ejemplos en que se use *encontrar* con valor transitivo;²⁸ sin embargo, se debe notar que, por esta voz lexical, principalmente se limita a seguir las indicaciones expuestas por el *Diccionario de Nebrija*. En cuanto a Corominas, él afirma que "en el sentido debilitado de mero sinónimo de 'hallar' no parece haber

²⁵ Cito de B. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, vol. IV, col. 450.

²⁶ S. GILI GAYA, *Tesoro lexicográfico (1492-1726)*, Madrid, C.S.I.C., 1957, fasc. IV, p. 883.

²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, p. 448.

²⁸ M. ALONSO, *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el s. XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, tomo II, p. 1013.

sido frecuente en la Edad Media [...]; ya lleva complemento de cosa alguna vez a princ. s. XVII".²⁹ Nótese: "no parece haber sido frecuente", lo que no excluye de forma terminante un uso saltuario en esa acepción; al contrario, podría confirmarse que *encontrar*, como sinónimo de *hallar*, es una dicción rebuscada e insólita, tanto que se convierte en una *lectio difficilior* expuesta a las corrupciones derivadas de la incomprensión de los copistas, o también del cajista. Es probable pues que un transcriptor haya intentado hacer más accesible la expresión poco usual de "encuétrase el camino", añadiendo la preposición *en*, según su propio *usus scribendi* o *loquendi*, sin preocuparse del cómputo métrico.

Naturalmente, hay que confirmar, o al menos consolidar, esta hipótesis mediante testimonios sacados de textos de los siglos XV-XVI.

Efectivamente, una indagación, muy lejana de toda pretensión de exhaustividad, llevada a cabo sobre algunas muestras de poesía cancioneril y de los primeros experimentos según la línea italianista-petrarquista, revela que el campo semántico correspondiente al lexema latino *invenire*, se expresa normalmente en castellano con *hallar*, que se presenta con notable frecuencia. No falta algún ejemplo saltuario de *encontrar*, o del sustantivo derivado *encuentro*, sobre todo en Diego Hurtado de Mendoza, en la acepción de *obviare, occurrere* e *impedimentum, conflictus*.³⁰ No he registrado otros ejemplos de *encontrar* como sinónimo de *hallar*.³¹

²⁹ J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984, t. CE-F, s.v. *contra*, p. 183.

³⁰ En Garcilaso se halla una vez el sustantivo *encuentro*, en el Son. XXII, 6: "[...] mas detiene / de vuestra hermosura el duro *encuentro* / mis ojos [...]" (ed. 1543, f. XXI r^o). En Mendoza: "Jamás embajador se satisface / [...] Siempre teme o recibe algún *encuentro* / Del pueblo, o de la parte o del patrón." (Cito de *Poetas líricos de los siglos XVI-XVII*, colección ordenada por DON ADOLFO DE CASTRO, BAE XXXII, Madrid, Atlas, 1952, p. 58). "Cuántas veces me dijo amor, burlando: / "Guárdate, no des paso más adentro, / Antes procura entrar, sabio, tentando". / Mas yo, que no sentí el primer *encuentro*, / Pensé que todos fueran tan livianos." (ibíd., p. 66) "Con agudas espadas y paveses / Vinieron a *encontrarlo* de tropel, / Amenazando tajos y reveses." (ibíd.) "Siéntalo el alma sola que le toca, / Pues allá recibió el mayor *encuentro*." (ibíd., p. 99).

³¹ Téngase en cuenta, sin embargo, que he consultado las ediciones más accesibles, no siempre rigurosas en su aparato crítico.

Sin embargo, una huella del uso transitivo del verbo *encontrar* se nos ofrece, si no en el área lingüística castellana, por lo menos en la catalana; en un texto poético atribuido a Ausías March, en efecto, leemos:

mas basta que sien discrets
 los hòmens per voler la fi,
 e si no .ncontren lo camí
 dins llur voler, l'hàbit està.³²

El ejemplo me parece tanto más significativo porque al verbo *encontrar* acompaña, en función de complemento objeto, precisamente el sustantivo *camí*, que se presenta también en el texto de Garcilaso. Si de acuerdo con Pagés y Bohigas,³³ reconocemos la autenticidad de esta composición en el *corpus* de Ausías March, podemos sin duda suponer que su consabida influencia en los poetas castellanos del siglo XVI (Boscán, Garcilaso, Cetina, etc.)³⁴ no se limitaba solamente a un preciso repertorio de motivos temáticos, sino que se extendía también a la contaminación lexical.

Por otro lado, el problema de la atribución del Poema CXXVIII es secundario para los objetivos de mi indagación: aparte de la hipótesis de que el texto, en tiempos de Garcilaso,

³² AUSIAS MARCH, *Obra poética completa*, ed. de RAFAEL FERRERES, Madrid, Castalia, 1979, vol. II, p. 343, Poema CXXVIII, vs. 42-45.

³³ A. PAGÉS, *Auzias March et ses prédécesseurs*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911, pp. 248, 283, 287, 335, 375, 379; y *Les Obres d'Auzias March*, edición crítica por AMADEU PAGÉS, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudies Catalans, 1912-1914. AUSIAS MARCH, *Poesie*, a cura de PERE BOHIGAS, Barcelona, Barcino, 1952-1959. Recuerdo que el Poema CXXVIII ha sido publicado por vez primera por J. MASSÓ TORRENTS, en *Manuscrits catalans en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona 1896, pp. 19-27, siguiendo el texto del manuscrito 2985. PERE RAMÍREZ I MOLAS, en *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Baileia, 1970, pp. 109-118, contrariamente a la opinión de Pagés y de Bohigas, cree que la composición no puede atribuirse a Ausías March. Véase también Ferreres, *op. cit.*, p. 340.

³⁴ Véanse A. Pages, *Auzias March et ses prédécesseurs*, *op. cit.*, pp. 403-422; R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 62-70; B. LÓPEZ BUENO, *Introducción*, en GUTIERRE DE CETINA, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 33-55; R. FERRERES, "La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, I, pp. 469-483.

hubiera sido divulgado por alguna fuente manuscrita con otras composiciones poéticas de Ausías March,³⁵ lo que verdaderamente importa en esta sede es la prueba de la alternancia *trobar-encontrar* en la lengua catalana, con la que sin duda Garcilaso tenía familiaridad. En la misma composición, en efecto, hallamos otro ejemplo del uso transitivo de *encontrar*:

Cascú deu ser apercebut
 que on no és discreció
 regeix la sola passió,
 la qual va orba, menys de fre,
 qu .en lo mig lloch no va ne ve,
 e si l'*encontra* no hy roman³⁶

mientras que el mismo significado se expresa mediante el verbo *trobar* en ocho casos.³⁷

La coincidencia de los sintagmas *encontrar el camino - encontrar lo camí* sugiere la hipótesis de que el verbo transitivo *encontrar* haya penetrado gradualmente en el uso lingüístico castellano, en un primer momento a través de determinados *clichés* o frases hechas, adaptándose luego, poco a poco, a más amplias combinaciones lexicales; tanto más considerando que a principios del siglo XVII ya se reconoce como sinónimo de *hallar* (y a este propósito es importante el testimonio de Tamar), lo que hace suponer que su evolución semántica se ha cumplido y perfeccionado precisamente a lo largo del XVI.³⁸

³⁵ La primera edición de las obras de Ausías March es de 1539 (*Las obras del famosísimo filosofo y poeta Mossen Osias Marco...*, traducidas por don Baltasar de Romani, Valencia, 1539), posterior pues a la muerte de Garcilaso, que pudo conocer sus textos poéticos tan sólo a través de las fuentes manuscritas.

³⁶ *Op. cit.*, p. 352, vs. 218-223.

³⁷ *Trobar perdició*, v. 7; *un aparent bé trobar*, v. 102; *no.s trob.amor*, v. 192; *trobar son desijat repòs*, v. 211; *trob un terrible vici*, v. 334; *és trobada una fi d'altra pus gran*, v. 406; *e qui.l se vist no.s troba llas*, v. 657. Corominas registra el uso de *encontrar*, transitivo o reflexivo, con el sentido de "encontrar casualmente a alguien" o "encontrarse con alguien", en textos catalanes, ya desde el siglo XIII. Véase en J. COROMINAS, *Diccionari etimologic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial Editions Catalanes-Caixa de Pensions "La Caixa", 1981, vol. II, s.v. *contra*: "*Encontrar* [s. XIII] i *encontrar.se* [id.] de primer és sobretot 'totpar.se amb algú inesperadament o casualment, topar.lo'".

³⁸ Nótese que ya en algún verso de Herrera *encontrar* tiene el

Por otro lado, en el verso de Garcilaso, el cómputo métrico justifica el uso excepcional del verbo *encontrar*: de hecho, el significante sinónimo *hallar*, mucho más difundido, habría generado una hipometría.

Además, no se debe excluir que esta *lectio difficilior* derive del enlace de las dos fuentes citadas, la *Canzone* de la *Vita Nova* de Dante y el pasaje del *Cortesano*; los versos dantescos habrían sugerido el significado (*ritrovare*), mientras que del pasaje de Castiglione habría derivado el significante (*encontrar*), innovado por una nueva acepción semántica y conceptual.

El poema catalán invita pues a indagaciones más detalladas también en el ámbito castellano y creo que ofrece un testimonio en favor de la legitimidad de la enmienda efectuada por Rivers en 1964, quien, siguiendo la intuición de Tamayo, restablece la regularidad métrica con una intervención mínima en el texto de la *princeps*.

Con estas consideraciones se confirma una vez más la prioridad de la edición de 1543, respecto a los otros testimonios que han llegado hasta nosotros,³⁹ lo que invita a reflexionar sobre un recto principio ecdótico, así formulado por Avalle:

La verdad se oculta mucho más frecuentemente bajo el error, que no bajo una engañosa apariencia de congruencia estilística y semántica.⁴⁰

MARÍA ROSSO GALLO

Universidad de Turín

significado de *hallar*. Por ejemplo: "Tanto bien representa la memoria, / i tanto mal *encuentra* la presencia, / que me desmaya el corazón vencido." (Cito de F. DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. de CRISTÓBAL CUEVAS, Madrid, Cátedra, 1985, p. 369, Son. *Yo voi por esta solitaria tierra*, vs. 9-11).

³⁹ Véase A. RUFFINATTO, *Garcilaso senza stemmi*, en "Ecdotica e testi ispanici", Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani, 1981, pp. 25-44.

⁴⁰ D. S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978, 2ª ed., p. 113 (la traducción es mía).

EL CID DE QUEVEDO: 'ESCLAVO DE SU VIENTRE Y DE SU LENGUA'

El romance de Quevedo de tema cidiano, "Medio día era por filo" ("Pavura de los Condes de Carrión") es mucho más que una parodia del famoso episodio del león del *Poema de mio Cid*, en la forma divulgada por Juan de Escobar en el *Romancero del Cid* (Lisboa, 1605).¹ El Quevedo romancista se inscribe en la tradición épica, pero no se deja contener por ella.² "Medio día era por filo" da una 'hora' y un sentido muy distantes de los textos cidianos legados por la épica y el ro-

¹ MARGO DE LEY y JAMES O. CROSBY, en "Originality, Imitation and Parody in Quevedo's Ballad of the Cid and the Lion ('Medio día era por filo')", *Studies in Philology*, 66 (1969), 155-67, comparan el romance de Quevedo con los supuestos modelos (Nos. LXII y LXIII) en la recopilación de Juan de Escobar. Los autores fechan el romance de Quevedo después de 1612, basándose en la edición que consideraban "first edition of 1612" (p. 157); con la misma fecha en Crosby, ed., FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1982, 2ª ed., pp. 460-67. No tendrían noticia de la edición de Lisboa de 1605: *Historia y romancero del Cid*, Lisboa, 1605, ed. ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO e introducción de ARTHUR L-F. ASKINS, Madrid, Castalia, 1973. Más plausible nos parece la fecha de 1606 que da LUIS ASTRANA MARÍN, ed., Quevedo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, II, 255-56. De Ley y Crosby concluyen que la parodia funciona a base de "omission and substitution" (p. 159). Véanse interpretaciones más amplias de las parodias quevedescas en MARÍA E. MALFATTI, ed., Quevedo, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado [=Orlando]*, Barcelona, 1964, pp. 49-51; MAURICE MOLHO, "Más sobre el picarismo de Quevedo", *Mester*, 9 (Mayo 1980), 39-54; y LÍA SCHWARTZ LERNER, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 187.

² Para la idea de tradición épica, véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, 6ª ed., p. 366 y ss.; *La 'Chanson de Roland' y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 50-51.

mancero. Marca una ruptura que también se expresa, paradójicamente, en deseo de recuperar algo del pasado heroico de Castilla. El juego conceptista y sus vaivenes entre ruptura y continuidad caracterizan el romance quevedesco: la agudeza suple el ausente heroísmo que la invectiva con máscara didáctica pretende rescatar de la molición de la España de los Austrias. Desde un presente de heroísmo viciado —pero enriquecido de recursos expresivos— el romance quevedesco censura el comportamiento indigno de los Infantes de Carrión; por otro lado, la sátira burlesca asume el lenguaje lúdico y corpóreo que desde el medioevo se asocia con los Infantes y sus *ensayos* sádicos contra las hijas del Campeador en la afrenta de Corpes.³ Glosar y jugar al estilo de los Infantes —y humillarlos a la vez— constituye el complejo proyecto puesto en marcha en “Medio día era por filo.”

Aquí encontramos precisamente el lenguaje censurado por el moralista de la *España defendida* (1609), también obra temprana del autor, pero ortodoxa en su glorificación de héroes como el Cid.⁴ En este fascinante tratado lingüístico y político-moral la riqueza verbal es signo de decadencia y de la inmundicia del cuerpo humano. La gran desdicha del autor es haberle tocado vivir en una cultura que traiciona sus orígenes y falsea el lenguaje que se hablaba en la joven y vigorosa Castilla. El castellano antiguo encarnaba las virtudes estoicas; era escueto, directo, y supuestamente natural: las “pocas y mal limadas palabras [que], aunque mas propias, tubieron gloriosos pensamientos,” al ser pronunciadas por figuras míticas de la nación.⁵

³ “Cansados son de ferir // ello amos a dos / *ensayandos* amos // qual dara mejores colpes”; “¡Mal *se ensayaron* // los ifantes de Carrion!” (PMC, 2745-46; 2781, el subrayado es mío. Esta y todas las citas del *Mio Cid* son de COLIN SMITH, ed., *Poema de mio Cid*, Oxford, Clarendon, 1972.

⁴ R. SELDEN ROSE, ed., Quevedo, *España defendida i los tiempos de aora delas calumnias delos noveleros i sediziosos*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 68 (1916), 515-43; 629-39; 69 (1916), 140-82; cito siempre por esta edición.

⁵ Quevedo, *España defendida*, p. 177. Para el joven moralista, el Cid era cristiano y castizo: “la diestra de Dios venzio en el Zid” (p. 177), y la España de 1609 traiciona la antigua; véase RAIMUNDO LIDA, “La *España defendida* y la síntesis pagano-cristiana”, en *Letras hispánicas: Estudios, esquemas*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 142-48; y “Quevedo y su España antigua”, *Romance Philology*, 17 (1963-64), 253-71, esp. 261-66. Para la relación entre lo “natural”, la

En esa edad heroica y “viril” —ya veremos la vena misógina— el lenguaje cumplía puntualmente su función referencial. La *tierra* potenciaba a los habitantes de la España heroica, influyendo aun sobre las mujeres, quienes referían por vía oral las hazañas de los grandes héroes. Entonces no se necesitaba la escritura para narrar la historia, función que desempeñaban las madres al narrarles a sus hijos las grandezas de los padres. Ellas eran *corónicas* fieles a los hechos. Pero ante la conocida misoginia de nuestro autor, la verdad de un texto femenino exige aclaración —y así, no obstante la debilidad de las madres, imperaba la *naturaleza de la tierra*, neutralizando las lágrimas que vertían las *corónicas* femeninas:

Salustio refiere que era costumbre en España que las madres a los hijos que iuan a la gerra les contasen las hazañas de sus padres; cosa mas conforme con la naturaleza de la tierra que las madres, pues de si son venzidas del amor de sus hijos, de manera que antes los detienen con lagrimas, i blandas i temerosas, los ponen miedos con los peligros de la gerra. Por esto no hizieron las coronicas mucha falta en la parte que tocaba a mober con el exemplo, pues las madres eran coronicas a sus hijos para darles que imitar en sus padres (*España defendida*, p. 176).

No así en la España del barroco. Ya no se articulan el nombre y la cosa. A diferencia de los *fechos* viriles y fiables, lo *dicho* y la escritura, en particular, conllevan lo femenino y la mentira. “Que entre plumas y tinteros / aun Cristo vino a morir,” le advierte un Cid *vallente*, portador de los ideales patrios, a su rey *sotil* y disminuido en otro romance de tema cidiano.⁶ La crisis del lenguaje la interpreta Quevedo como una muestra de la decadencia femenina de su época, un vicio más *contra natura*:

Valierale mucho a España que sus hijos fueran como se pintan, i no como son; mas refran nuestro es, preziandonos de

lengua y el cuerpo véase el valioso estudio de MALCOLM K. READ, “Language and the Body in Francisco de Quevedo”, *MLN*, 99 (1984), 235-55, esp. 254-55.

⁶ “Estando en cuita y en duelo”, ed., JOSÉ MANUEL BLECUA, Francisco de Quevedo, *Obra poética* [= OP], III, Madrid, Castalia, 1971, 149-50. Véase también la n. 17.

leones, que no es tan brabo el leon como le pintan. Pues si vajamos los ojos a las costumbres de los buenos hombres de Castilla de quinientos i de quatrocientos años a esta parte, ¡que santidad i que virtud veremos, que no imitamos ni heredamos, contentandonos con lo menos, que es el nombre!” (*España defendida*, p. 177).

Añorado y fiable, ese lenguaje oral y, por tanto, incorpóreo o de cuerpo “sublimado”, no es ni del Quevedo moralista ni del satírico, siempre fascinado con los juegos de alusiones verbales y literarias.⁷

La voz del narrador de “Medio día era por filo” es la de uno de esos “hijos” (a diferencia de “esos buenos hombres”) que no ha logrado precisamente igualarse al “padre”, y que no sólo se “contenta con lo menos que es el nombre”, sino que se entrega de lleno a la invención verbal. Dada la importancia del lenguaje opaco —como motivo y principio estilístico— y del tema de la decadencia en “Medio día era por filo”, el infantilismo coprófilo que anima la acción podría entenderse también siguiendo las pautas sugeridas en algunas aproximaciones freudianas a la obra de Quevedo.⁸ Desde esa perspectiva, nos parecería que el perverso romancista —“hijo” de la tradición épica— ya ha logrado el poder, lo cual implica un proyecto edipal supuestamente realizado previo al romance, pero que se reitera obsesivamente por medio de una potenciada escritura paródica, centrada en las partes más “bajas” del cuerpo humano, al que se embrutece y se priva de dignidad o idealización alguna.

El narrador del romance se deleita con un lenguaje repelente y problemático, empeñado en lo soez. Así conforma el hablante algunos de los rasgos burlescos de los Infantes del

⁷ Véase pp. 250-51.

⁸ BLANCA PERIÑÁN, “Lenguaje agudo entre Gracián y Freud”, *Studia hispanici*, ed. Giovanni Caravaggi et al., Pisa Giardini Editori, 1977, pp. 69-93; JAMES IFFLAND, “Pablo’s Voice: His Master’s?: A Freudian Approach to Wit in *El buscón*”, *Romanische Forschungen*, 91 (1979), 215-43; ARNOLD ROTHE, “Comer y beber en la obra de Quevedo”, *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial. Proceedings from the Boston Symposium, October, 1980*, ed. James Iffland (Newark, Del: Juan de la Cuesta, 1982), 181-225; MAURICIO MOLHO, “Más sobre el nicarismo de Quevedo”, *Mester*, 9 (mayo 1980), 39-54; CARROLL B. JOHNSON, “Quevedo in Context: Personality, Society, Ideology”, *Mester* 9 (mayo 1980), 3-16.

Mío Cid y de los demonios de los *Sueños*. En el romance oímos la voz de un indigno pero potenciado sucesor del padre mitificado —y desterrado del espacio literario quevedesco. Al narrador tendríamos que verlo como *juglar*, pero no precisamente como Menéndez Pidal imaginaba al recreador conservador de una tradición popular, sino en el contexto quevedesco, con los valores que le otorga al vocablo un diablo que se dirige al narrador del *Sueño del infierno* (1608). El *juglar* es aquel (¿aquella?) que desde un espacio lúdico y degenerado provee el deleite físico, vulgarmente diseminado e ‘ingerido’:

Aquella mujer, aunque principal, fue *juglar*, y está entre los truhanes, porque por dar gusto, hizo plato de sí misma a todo apetito.⁹

El narrador del romance es uno de estos *juglares* quevedescos, receptor de una tradición a la que hay que deformar y desvirtuar. Suyo también es el “arte” de cuerpo y lengua, que encarece lo más bajo del cuerpo y no permite olvidar lo sexual y lo alimenticio.

El desajuste es fundamental. La sátira, en cuanto a su acostumbrado propósito edificante, representa un intento de aproximación a los “gloriosos pensamientos”. Pero el lenguaje de “limadas palabras” —limadas obsesiva y maliciosamente— traicionan el ideal enunciado en la *España defendida* e implícito en una lectura alegórica de “Medio día era por filo”. Nuestro poeta se apodera de la tradición épica para que rinda lo que antes quedaba casi indecible,¹⁰ insistiendo en motivos escatológicos y sexuales, ya conocidos en la épica, pero nunca

⁹ *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Clásicos Castalia, 1973, p. 119 (el subrayado es mío). Recuerdo aquí las observaciones de CELINA SABOR DE CORTÁZAR, en “El infierno en la obra de Quevedo”, *Sur*, 350-51 (1982) [*Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida*], 187-209, sobre los “pobres diablos” del infierno quevedesco, espacio caótico cuyos “elementos dispersos” se encuentran “de manera circunstancial, en otras obras” (p. 189).

¹⁰ FRANÇOISE CAZAL, en “L’Idéologie du compilateur de romances: Juan de Escobar”, en *L’Idéologique dans le texte (Textes hispaniques)*, Actes du IIème Colloque du Séminaire d’Études Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, février 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 197-209, encuentra que el Cid de Escobar es más sumiso a la autoridad real que el Cid del romancero viejo. La imagen que produce Escobar enaltece “la gloire de la monarchie auto-

con el ahínco y el deleite subversivo que encontramos en “Medio día era por filo”. En la embrutecida recreación de “la España del Cid”, el placer cómplice de la lectura se encuentra en el juego de alusiones.

El primer verso toma exactamente una fórmula del romancero tradicional. El segundo nos desorienta con juego conceptista entre el sentido metafórico lexicalizado en el romancero y el recuperado significado literal que entra en un nuevo orden semántico:

Medio día era por filo,
que rapar podía la barba (1-2).¹¹

El *filo* metaforizado en hora del día por la tradición todavía sigue dando la hora en el romance de Quevedo. Simboliza, además, la decadencia heroica; es hora de siesta y digestión. Pero el verso que califica el *filo* y no la hora (“que rapar podía la barba”) desmiente el referente heroico e impulsa la narración hacia un escenario vulgar de escarnio e invención verbal que conocen los lectores de otras obras tempranas de Quevedo, el *Buscón* y los primeros *Sueños*, por ejemplo.¹² Insistir en el

ritaire”, p. 208. Escobar “s’est contenté de supprimer des passages gênants, tout en conservant l’essentiel du texte”, p. 205. Como vemos aquí, al desprestigiar las figuras autoritarias, Quevedo rechaza el modelo de Escobar.

¹¹ Cito por la ed. Blecua, *OP*, II, 55-59. A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, en *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 618-19, hace constar que “Medio día era por filo/ las doze daua el relox” aparece en el *Quinto quaderno de varios Romances* (Valencia, 1593). Ver también, A. RODRÍGUEZ-MOÑINO y A. ATKINS, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, II, Madrid, Castalia, 1973, 584; JUDITH H. MAULEÓN, “Oral Theory and the Romancero Nuevo”, en *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Segundo Coloquio Internacional, Universidad de California, Davis y Cátedra-Seminario Menéndez Pidal. Romancero y poesía oral, IV, Madrid, Gredos, 1979, pp. 47-62; y MARSHA SWISLOCKI, “Ballad Formation in the Plays of Lope de Vega”, *Romancero hoy*, pp. 63-73, donde se comenta el uso cortesano de la fórmula en Lope y se identifica el paralelo con el verso inicial del romance carolingio del Conde Claros, “Media noche era por filo/ los gallos querían cantar” (*Primavera*, Nº 190).

¹² Lerner, *Metáfora y sátira*, pp. 46, 185-87; véase también IGNACIO ARELLANO AYUSO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, pp. 15-332.

sentido literal de *por filo* es conducir al lector hacia un mundo de opacidad verbal donde los Infantes de Carrión dejan de ser 'hijos de condes' para convertirse en 'infantiles' embarrados de excremento.

En los textos canónicos de la tradición nos encontrábamos con ricoshombres cobardes y caprichosos. Su incapacidad heroica, tan burlada en los *güegos* de la mesnada, también sugería algo de afeminamiento ante la imagen de hombría cuidadosamente elaborada por el protagonista y su juglar.¹³ Los Infantes quedaban marginados frente al mundo rudo de los advenedizos castellanos. Para éstos, la fanfarronería de los aristócratas descastados merecía el pitorreo general, no sólo de la mesnada del *Mio Cid*, sino del auditorio o los lectores que se identificaran con su programática consigna de adquirir *ricdad* ("si vençieremos la batalla creçeremos en *ricdad*"; "quien quiere perder cueta e venir a *rritad* / viniessse a mio Cid..." *PMC*, 688, 1189), vocablo que en su doble vertiente de 'poder' y 'riqueza' expresaba lo que querían arrebatarse de representantes de la vieja aristocracia cristiana, y no sólo de "moros en el campo".¹⁴

Quevedo juguetón y Quevedo moralista —bajo las máscaras de juglar y Cid— se integran al lanzar a los Infantes a un mundo obsesivamente escatológico. Aparentemente satírico, el romance se convierte en simulacro de lo heroico, "contentándose con lo menos que es el nombre", suplemento que ~~cuando se transforma en juego cúbico.~~ De esta vena popular-chera y hostil ni siquiera se salva el Cid.¹⁶ Está gordo, soño-

¹³ "Quando los fallaron // assi vinieron sin color; / ;non viestes tal *guego* // como iva por la cort!" (*PMC*, 2306-07, el subrayado es mío). *menaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, I, 545; R. MENÉNDEZ PIDAL,

¹⁴ EDUARDO DE HINOJOSA, "El derecho en el *Poema del Cid*", *Ho-Cantar de Mio Cid: Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1969, II, 829; MIGUEL DE UNAMUNO, '*Poema del Cid*': *Contribución al estudio de los orígenes de la lengua española*, ed. BARBARA D. HUNTLEY y PILAR LIRIA, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 369.

¹⁵ JUAN GOYTISOLO, "Quevedo: La obsesión excremental", *Triunfo*, 31, 4 de septiembre, 1976, 38-42, reeditado en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 117-49; DWIGHT K. NEUMANN, "Excremental Fantasies and Shame in Quevedo's *Buscón*", *Literature and Psychology*, 28 (1978). 186-91.

¹⁶ Para Goytisolo lo soez es signo de liberación; la escatología "hu-

lento, barrigón, en desaliño total y entregado felizmente a lo corpóreo:

cuando, después de mascar,
 el Cid sosiega la panza;
 la gorra sobre los ojos
 y floja la martingala,
 boquiabierto y cabizbajo,
 roncando como una vaca (3-8).

El mundo heroico ha quedado abatido. Un Cid dedicado a siesta y digestión encaja con la visión del moralista que llora por la desarticulación entre pasado heroico y presente derrumbado, lenguaje y acción.¹⁷ Pero una interpretación que intente rescatar un mensaje coherente por encima de la reiterada coprofilia de este romance nos parece insuficiente. El lenguaje de Quevedo, con su audacia metafórica, desdice la búsqueda de sentido trascendente y estable. La escritura es eminentemente *juglar* (siguiendo la definición quevedesca) al imponerse el deseo escatológico sobre un cuerpo embrutecido.¹⁸ Y al igual que los cuerpos, los nombres se embrutecen. En el texto de Quevedo se pierden las resonancias épicas del nombre del Cid y de sus espadas, Tizona y Colada, para adquirir un sentido vulgar. No sólo los Infantes, sino que el gran héroe de Cas-

maniza. La coprofilia de Quevedo se nos ofrece entonces bajo una luz diferente: como respuesta del cuerpo mortificado al proceso alienador que lo sublima" (*Disidencias*, p. 128); en la misma línea bakhtiniana, véanse EDMOND CROS, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux: Étude sur le 'Buscón' de Quevedo*, Montpellier, 1975 y MARY E. BARNARD, "Quevedo's Revision of his Sonnet to Daphne" *Neophilologus*, 69 (1985), 365-73. Como indica Rothe, se oponen a esta interpretación catártica el mismo Rothe, p. 211, MARIA GRAZIA PROFETTI, *Quevedo: La scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 199-200, n. 1; M. MOLHO, "Cinco lecciones sobre el *Buscón*", *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.

¹⁷ El Cid llega a simbolizar la superioridad de los *fechos* ante lo *dicho* en "Estando en cuita y en duelo", *OP*, III, 149-50. De molde heroico, el Cid confronta a un rey más dispuesto a creer lo *dicho*: "No supe vencer la invidia, / si supe vencer la lid, / pues hoy desfacen mis *fechos* / los dichos de algún malsín" (9-12, el subrayado es mío). El héroe acude al ejemplo cristológico para hacer que el rey acate más la fuerza que las palabras "Faced que jozgue causa / el vallente, no el sotil: / que entre plumas y tinteros / aun Cristo vino a morir" (33-36).

¹⁸ Véase p. 254.

tilla carece de prestigio guerrero. El “medio día” con que se inicia la apertura quevedesca al espacio épico implica que la actividad previa a ese momento relajado conocería un victorioso proyecto edipal; este padre se nos presenta sexualmente debilitado (“floja la martingala / boquiabierto y cabizbajo”) y es el juglar el que se ha adjudicado el poder.¹⁹ En lugar de la trayectoria alada del *Mío Cid*, que tan acertadamente describió Américo Castro como un “delicioso viaje”, la trayectoria aquí es descendente.²⁰ Juglar y pseudohéroe nos arrastran a la podre, a celebrar lo soez “diseminado” en escritura.²¹

Igualmente disminuidos, juglar y pseudohéroe son figuras complejas. Los dos enlazan semas del perdido mundo heroico con los de su viva degeneración. El Cid, como nombre y actor, es figura mediadora. Héroe, tiempo, y acción se definen por lo que han dejado de ser. Los contrastes y las negaciones son violentos. Como hemos visto, la aguda negación de “gloriosos pensamientos” está a merced de las “limadas palabras”. Si los nombres ya no se refieren a las cosas, al menos ciertas palabras y figuras nos remiten puntualmente a la ruptura y la caída deseadas. *Por filo* y *rapar* son figuraciones conceptistas de la patente discontinuidad entre literatura épica y romance quevedesco. Al mismo tiempo, esas imágenes de escisión y “agudeza” se generalizan en el romance y llegan a ocupar una importancia estructurante. Los desplazamientos de sentido (metafórico-literal) y código (guerrero-alimenticio) ocurren en un mundo que se marca al sesgo de la urgencia heroica con palabras que ‘cortan’. El espacio de la narración es, en efecto, un paréntesis.²² *Por filo* abre el paréntesis, *ataja* (*a-taja*) lo cierra:

¹⁹ Cfr. Molho, “Más sobre el picarismo de Quevedo”, pp. 42-46.

²⁰ AMÉRICO CASTRO, “Poesía y realidad en el *Poema del Cid*”, *Tierra Firme*, 1 (1935), 7-30, reimpresso en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, p. 9.

²¹ Para la conexión simbólica entre agudeza y escatología, ver, por ej., el soneto de Quevedo contra el *Polifemo* de Góngora, “Este ciclope, no siciliano”, y “Vuestros coplones, cordobés sonado”, en el que se juega con la figuración icónica de *agudeza*: “No los tomé porque temí cortarme / por lo sucio, muy más que por lo agudo; / ni los quise leer por no ensuciarme”, *OP*, III, 240.

²² En el *PMC* el episodio del león también ocurre durante una especie de tregua, después de interrumpirse la narración: “Las coplas deste

Medio día era *por filo*,
que *rapar* podía la barba
(1-2)

mas en esto el Cid le *ataja*
porque, sin un incensario,
ninguno a escuchar le aguarda
(146-48).

Recortarse de la épica para glosarla —figurar la ausencia de *gloriosos pensamientos* con la opacidad de *limadas palabras*— es constatarse sujeto dialógico que niega y afirma a la vez.²³

La voz del juglar efectúa la apertura al espacio quevedesco, mientras que la voz del Cid, suegro alterado y malicioso, censura a los Infantes y clausura el juego.

Así enmarcada se nos presenta la burla, cuyo pre-texto tradicional es que el león se ha escapado de su jaula. La fiera entra al salón donde duerme el Cid, velado por sus yernos y su sobrino Bermudo:

cuando unas voces, salidas
por fuerza de la garganta,
no dichas de voluntad,
sino de miedo pujadas,
se oyeron en el palacio,
se escucharon en la cuadra,
diciendo: “¡Guardá: el león!”
y en esto entró por la sala (13-20).

Es como si la fiera desenjaulada acarreará un ambiente de embrutecimiento general. El alarido ventoso que inaugura el episodio escatológico (y que curiosamente *no* lo dan los Infantes) adquiere el valor metonímico de ‘excretar’ (“no *dichas* de voluntad / sino de miedo *pujadas*”). La inesperada analogía que descubre la alternancia, *no decir* / *pujar*, traza la degradación de heroísmo volcado en coprofilia, de palabras que no resisten las pulsiones semióticas de lo más “bajo” y

cantar // aquis van acabando: / ¡El criador vos valla // con todos los sos santos!” (2276-77). En Escobar, la introducción sinóptica al romance Nº. LXII no sólo mantiene la pausa, sino que pormenoriza el ambiente de sobremesa: “Acabando de jantar: De como estando *folgando* el Cid y sus yernos los Condes, despues de yantar se quedo dormido, y de la cobardia que cometieron los Infantes...” (ed. Rodríguez-Moñino y Askins, p. 190, el subrayado es mío).

²³ Lerner, en “Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo”, *Lexis*, 2 (1978), 27-56, en 29, examina la intertextualidad quevedesca como “juego irónico”.

reprimido del cuerpo. El lenguaje y los nombres épicos se desmienten, y aun las armas ya no lo son:

Bermudo, que vio el león,
revuelta al brazo la capa
y sacando un asador
que tiene humos de espada,
en la defensa se puso (41-45).

El código alimenticio, con su inexorable curso hacia la descomposición, se impone sobre el código guerrero. Bermudo agarra un asador para defenderse del león. Pero el utensilio de cocina es el que pretende ser arma, "tiene humos de espada". Los desplazamientos de comida y digestión sobre el mundo de la fuerza —que nos hacen recordar las lides culinarias entre Don Carnal y Doña Cuaresma en el *Libro de buen amor*— aparecen como rasgos de un enunciado que se traiciona; son "humos" que recalcan su pertenencia al envilecimiento del mundo doméstico —y quizás por eso afeminado también. En el *asador* se proyecta la visión propia del que narra (o actúa) sobre lo narrado (o la cosa).²⁴

La *pavura* que sienten los Infantes al ver al león hace que se ensucien. Aunque se exageran los detalles escatológicos, los reconocemos como polo negativo —aquí privilegiado— de una semiótica que distingue entre guerrero y cobarde. En el *Mío Cid*, sangre y suciedad eran motivos contrarios que remitían a la oposición 'valor' vs. 'cobardía'.²⁵ "Medio día era por filo"

²⁴ Cfr. el desgaste del signo heroico en *España defendida*, pasaje citado en el texto: "contentándonos con lo menos, que es el nombre" (p. 177); en *El mundo por de dentro*: "Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas, ¿no la hay mayor del mundo?" (*Sueños*, p. 166); en la *Epístola satírica y censoria contra las costumbre de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimento*: "Las descendencias gastan muchos godos, / todos blasonan, nadie los imita: / y no son sucesores, sino apodos" (112-14), Quevedo. *Poemas escogidos*, ed. Blecua (Madrid, Clásicos Castalia, 1972), p. 120. Véase el tópico de heroísmo abatido en su contexto cristiano en JORGE MANRIQUE, *Coplas por la muerte de su padre*, en *Cancionero*, ed. AUGUSTO CORTINA (Madrid, Espasa-Calpe, 1971): "Pues la sangre de los godos, / i el linaje e la nobleza / tan crecida / ¡por cuántas vías e modos / se pierde su grand alteza / en esta vida! / Vnos, por poco valer, / por quán baxos e abatidos /-que los tienen: / otros que, por non tener, / con officios con deuidos / se mantienen" (estrofa ix).

²⁵ En el *PMC* la sangre derramada de moros vencidos enorgullece

mantiene la oposición básica, pero se impacienta con el orden acostumbrado de segmentos narrativos, y pone la mancha de excreción ante todo:

Apenas Diego y Fernando
le vieron tender la zarpa,
cuando hicieron sabidoras
de su temor a sus bragas (21-24).

En épica, crónica y romancero las manchas de suciedad, como signos de cobardía, aparecían después de una prueba de valentía que los Infantes fallaron.²⁶ En el *Mío Cid* no se mencionaba ningún signo bochornoso antes de que Fernando saliera de su escondite debajo del escaño del Campeador o de que Diego volviera de su refugio en el retrete.

La emblemática anteposición de lo soez en el romance quevedesco depende de la complicidad de nosotros, los lectores, para que surta el efecto deseado por el autor. Según la tradición oral descrita por Menéndez Pidal, cualquier detalle significativo —ya sea escatológico o pudoroso— sería “consabido de todos”.²⁷ Pero el juglar que se apresura a *decir*, o, mejor, a *pujar*, se nos presenta como un asiduo y picaresco recreador de la tradición. Al adelantar el detalle asqueroso —como si

a Minaya: “espada tajador, // sangriento trae el braço, / por el cobdo ayuso / la sangre destellando” (780-81). A diferencia de la *sangre destellando* de los que hacen *barnax* (3326), el infante Diego anda manchado de suciedad después de esconderse del león: “tras una viga lagar // metios con gran pavor, / el manto y el brial // todo sucio lo saco” (2289-90, énfasis mío). Cfr. *Crónica de Veinte Reyes*, cap. 24, “E ascondose con el gran miedo so una viga del lugar e tan feo se paro y que, quando ende salio, non era de veer los paños que vistie”, NANCY JOE DYER, “El Poema de *Mío Cid* in the *Crónica de Veinte Reyes* Prosi-fication: A Critical Edition and Study”, tesis doctoral inédita, Univ. of Pennsylvania, 1975, p. 84. Esta oposición, sangre vs. escoria, se manifiesta también en el dominio de los alquimistas quevedescos. Quevedo, maestro de transformaciones controladas, castiga a los alquimistas “impostori e inetti” del *Sueño del infierno*, que trastornan el proceso y sacan podre en vez de oro, ALESSANDRO MARTINENGO, *Quevedo e il simbolo alchimistico: The studi*, Padova, Liviana, 1967, p. 15.

²⁶ Para sintaxis narrativa, ver ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1972, pp. 172-221.

²⁷ *Poesía juglaresca*, p. 367.

fuera epíteto en prolepsis²⁸— el juglar hace alarde de su interés en *limar* la tradición. Se acerca a su público cómplice y marca su versión con rasgos de oyente o lector de poesía tradicional; así neutraliza el juglar la incomodidad del pudibundo que quisiera rechazar el énfasis coprófilo (y, por tanto, infantilizante) del romance quevedesco. Escatología, tradición e ironía *se desarrebujan*²⁹ en este simulacro épico. Nada resulta más patente del proceso que explicamos que el hecho de que el signo de excreción/muerte —a diferencia del cuerpo milagroso del Campeador en el *Mío Cid*— aprehendido por el león, les salve la vida a los Infantes: actores aberrantes que reúnen motivos de inversión (vida/muerte, alimento/podre, hombre/niño, masculino/femenino).³⁰

El haber adelantado el motivo escatológico hace que el relato de cómo y dónde se esconden los cobardes interese menos que el juego de palabras, abriendo paso a la reiteración soez. De ahí el carácter obsesivo del romance —y la necesaria complicidad de la lectura. “El menor, Fernán González” (33; su homónimo con el primer gran héroe de Castilla deja de ser casual) se ha metido bajo el escaño. Allí lo descubre la mesnada:

devanado en su bohemio,
hecho ovillo en la botarga (63-64),

²⁸ Cfr. el epíteto en prolepsis que anticipa la traición de Ganelón en la *Chanson de Roland*: “Guenes i vint, ki la traïsun fist” (178), ed. GÉRARD MOIGNET, París, Bordas, 1969.

²⁹ Para el juglar que juega con la tradición, *desarrebujar* es potenciar lo inadvertido o reprimido, y desviarse también. El poeta del *Orlando* refiere, interrumpe, insiste, precisa, y se aparta de sus precursores: “Cuenta Turpín (maldiga Dios sus güesos, / pues tan oscura nos dejó la historia, / que es menester buscar con dos sabuesos, / una cabeza en tanta pepitoria!), / digo que cuenta ovillos de sucesos, / con que nos dio confusa la memoria / que, en las ochas que veis, *desarrebujó*, / con verso suelto y con *estilo brujo* (Canto i, 73-80, el subrayado es mío).

³⁰ JULIA KRISTEVA, en *Le Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Approaches to Semiotics, 6 La Haya, Mouton, 1970, p. 45, explica que la manera de combinarse los elementos opuestos de una disyunción exclusiva es la “fonction de non-disjonction”, en que una negación da lugar a una afirmación de duplicidad: “C'est sur le modèle de cette fonction que s'organisent toutes les figures à double lecture que le roman contient: les ruses, les trahisons, les étrangers, les androgynes, les énoncés à double interprétation”.

descripción que llama la atención por lo cosificado, animalizado y añado que deja al Infante.³¹ Luego sale

cubierto de tierra
y lleno de telarañas (69-70),

para enriquecer la burla. A falta de modelos positivos de heroísmo, la lógica del romance exige que el juglar prosiga con lujo de detalles cómo los Infantes fallan la prueba de virilidad que se presenta con la salida del león. Humillarlos equivale a suplir un heroísmo que ya no existe como acción, sino como postura de los fuertes o como nombres que se dedican. La mesnada, aparentemente abatida desde el principio, traduce la fuerza heroica en vehemente burla de los linajudos. Así logran el Cid y sus seguidores adquirir el dudoso prestigio de una virilidad deparada por el discurso soez. Lo mismo ocurre con nuestro diabólico juglar. La humillación de los Infantes produce la autoridad necesaria para censurar.

Como en infernal teatro interno e imaginario,³² se agrupan juglar, héroe, mesnada y lector-cómplice para ponerse por encima de un mundo que fuera heroico, pero que en plena decadencia facilita juicios y carcajadas. La complicidad radica en entender e integrarse a la burla, enterarse del juego de alusiones multirreferenciales,³³ y hacerse solidario de una decadencia que potencia al que la narra con pretensiones didácticas. Pero la risa y el bochorno suscitados por la burla no sólo impiden cualquier intento de identificación con los actores, sino que nos incitan a rechazarlos del todo y a situarnos por encima del juego embrutecedor.³⁴ En la medida en que se cumpla

³¹ WILLIAM H. CLAMURRO, en "The Destabilized Sign: Word and Form in Quevedo's *Buscón*", *MLN*, 95 (1980), 295-311, estudia el desplazamiento de la voz del pícaro en relación a un lenguaje de "cosificación" que descompone el signo lingüístico.

³² Nótese la metáfora teatral o "performacional" en el *Sueño de la muerte*: "Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro" (*Sueños*, p. 188, el subrayado es mío). ILSE NOLTING-HAUFF, en *Vision, sátira y agudeza en los 'Sueños' de Quevedo*, trad. Ana Pérez de Linares, Madrid, Gredos, 1974, pp. 87-88, considera que los *Sueños* conforman rasgos de "pseudodramas narrados".

³³ Lerner, *Metáfora y sátira*, p. 187.

³⁴ Molho, "Más sobre el picaresmo", p. 41.

esa reacción, el autor ha logrado que compartamos su visión. Quiéralo o no, el lector es cómplice del proyecto quevedesco. La *rictad* del lector pudoroso es la de imaginarse por encima de lo soez y lo corpóreo, reduciendo el simulacro quevedesco a meras “niñerías”; esta reacción calca precisamente la toma de poder que efectúa el juglar al rebajar no sólo a los Infantes, sino al mismo Cid Campeador. La complicidad tan entusiasta de la mesnada acarrea valores semánticos que diferencian a los fuertes de los humillados. Significar ‘sangre’ y ‘valentía’ equivale a desentenderse de las ‘manchas’ y desvincularse de la animalidad del cuerpo. La relación analógica entre el que humilla y el humillado se define entonces por la posesión o no del valor enunciado como perteneciente a la categoría ‘sangre’, a la que se privilegia como isotopía principal de la estructura semántica.³⁵ La simbología en torno a ese valor diferenciador excluye al cuerpo rebajado, lo “afeminado”, y la excreción. De ahí la ilusión de poder rechazar el simulacro como tal y de renovar la “pureza” del cuerpo (sub) limado, de palabras que cumplen la función referencial, capaces de evocar un pasado rudo y glorioso.

Pero el *estilo brujo* (Quevedo, *Orlando*, Canto i, 80) del juglar quevedesco, enfrentado a la historia en cuanto tradición poética, nos deja muy lejos de la univocidad épica. En el paréntesis creado por “Medio día era por filo” no se da la posibilidad de desplazar al cuerpo como tal. Ese ideal de cuerpo sublimado y de retorno a los orígenes gloriosos se posterga ante el juego subversivo de *limadas palabras* que defraudan a los ilusos e incluso al moralista. Si en la épica la cobardía de los Infantes resaltaba en contraste con Avengalvón, el moro que era vasallo ejemplar del Campeador, y la valentía de la mesnada, a la que veíamos probarse en lides campales, ennoblecida de *sangre destellando*, en el romance quevedesco la humillación de los Infantes que realza sólo por su intensidad. Ya no hay posibilidad de contraste con los valores añorados, los cuales permanecen fuera de la sintaxis narrativa. Las *pruebas* heroicas se trastruecan en escoria. Dejan de significar

³⁵ Para isotopía, ver Greimas, *Sémantique structurale*, p. 53; *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 10, n. 1; *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 20.

‘aventura guerrera’ para convertirse en desafío coprófago:

Si non fice valentía,
fice cosa necesaria:
y si *probáis* lo que fice,
lo tendredes por fazaña (138-41; la cursiva es mía).

En lugar de traicionar virtudes que otros poseen, los Infantes se descastan por haberse contagiado del animismo de un mundo en descomposición. Ellos mismos se rebajan (“devanado en *su* bohemio / hecho ovillo en la botarga”). De ahí que se pase de la invención verbal a la postura y el tono moralizantes para suplir la falta de hazañas ejemplares.

La invectiva que lanza el Cid contra el infante Fernando nos muestra precisamente cómo el lenguaje quevedesco socava cualquier intento de restaurar la dirección ascendente de la épica. Si fuera posible, esa trayectoria interpretativa nos facilitaría una lectura moralizante y nos libraría de nuestra complicidad en el *diabliposeo* soez.³⁶ En lugar de la “salvación” del texto, se nos presenta a un Cid “esclavo de su vientre”, que se concentra en la zona anal, donde el cuerpo proporciona una base “natural” para la escatología y el pitorreo sexual. Esta modalidad se anuncia desde que el león “no les siguió las espaldas” (32) a los infelices yernos. Avergonzado de la cobardía del infante Fernando, el Cid se place en atacarlo por lo anal:

corrióse el Cid de mirarlo,
y en esta guisa le fabla:
“Agachado estabais, conde,
y tenéis mucha más traza
de home que aguardó jeringa,
que del que espera batalla.
“Connusco habedes yantado:
¡oh, que mala pro vos faga,
pues tan presto bajó el miedo
los yantares a las ancas!

³⁶ *Diabliposar* es neologismo de Quevedo (*Orlando*, Canto i, 661), así lo define el *Diccionario de Autoridades*: “diablo que anda dando vueltas al derredor de alguna persona o cosa. Es voz inventada para significar al diablo haciendo lo que executa la mariposa con la luz”, citado por Malfatti, p. 130.

“Sacárades a Tizona,
que ella a vos asegurara,
que en vos no es rabiseca,
según la humedad que anda” (71-84).

El miedoso que por su clase y abolengo debía ser guerrero queda aquí definitivamente postrado ante la arenga soez del suegro. Si bien las palabras del Cid se apoyan en la disyunción semántica propia de este romance —bajo la isotopía ‘sangre’ vs. ‘podre’ se homologan *voluntad* vs. *miedo*, *aguardar* vs. *agachar*, *batalla* vs. *jeringa*— los arcaísmos de su *fabla* nos vuelven a llamar la atención de que el romance es simulacro recortado de la tradición, un verdadero *pastiche*.³⁷ Qué lejos estamos de la antigua España mitificada en la *España defendida*. Los arcaísmos del suegro (*fabla*, *home*, *connusco*, *mala pro vos faga*, etc.) son palabras desbandadas del léxico medieval, una especie de dialecto teatral, no signos de la armonía originaria, deseada e irrecuperable. El placer de la *fabla* proviene de trastornar el lenguaje “sublimado” y subrayar el deleite corporal de la escritura a lo juglar y la lectura cómplice.

Ni las famosas espadas del Cid se libran de la obsesión anal y de la ruptura del signo lingüístico. Convertidas en *limadas palabras* por un Cid ajuglarado, los nombres de las espadas sí que ‘cortan’ al adquirir significados del mundo doméstico y, por tanto, femenino. *Tizona* es ‘carbón’ y *Colada* es ‘lejía’. *Tizona* todavía le podría ser útil a Fernando, le reprocha el suegro, porque no se ha convertido totalmente en carbón con lo mojado en excreciones que viene el Infante (“según la humedad que anda”).

El otro yerno recibe lo que parece ser un epíteto heroico, pero que pronto destaca su imputada coprofilia. “Diego, más determinado” (37) lo es por tirarse con sorprendente osadía al lugar más inmundado de todos, también transformado en ano:

Diego, más determinado,
por un boquerón se ensarta

³⁷ DÁMASO ALONSO, en “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, *Revista de Occidente Argentina*, 1946, p. 94, comenta los arcaísmos de Quevedo en los versos 129-32: “Esto es arregostarse a lo chocarrero (y para intensificarlo echa Quevedo mano de la *fabla* antigua)”.

a esconderse, donde van
de retorno las viandas (37-40).³⁸

Boquerón y ensarta, al igual que *agachado* y *jeringa*, aluden al ano como órgano de sexualidad pervertida, preocupación quevedesca que surge al enfrentarse con sus *bêtes noires*: el "pecado nefando", culteranismo, afeminamiento, y Góngora.³⁹

Entre tanta burla sexual nos parece significativo que a los Infantes no se les tilde de "tan afeminados", vituperio misógino que sí se explicita en el romance recopilado por Escobar, y que parece haber inspirado el poema de Quevedo.⁴⁰ En lugar de achacarles lo de "afeminados", Quevedo enfoca su "Pavura" en la parte del cuerpo que tanto le fascinaba y que le permitía expresar un conjunto de temas y preocupaciones —poder, sexo, alimento, decadencia, familia—. Entre estos se insiste en la sorprendente combinación metonímica que yuxtapone los atributos del ano con los del lenguaje o la escritura. Este tipo de "transgresión lingüística" es fundamental en la sátira quevedesca⁴¹ y revela una inquietud de mayor envergadura que la del tópico del mundo al revés.

³⁸ El equivalente épico sería la posibilidad de que los Infantes fueran capaces de luchar como verdaderos guerreros, véase JOHN K. WALSH, "Epic Flaw and Final Combat in the *Poema de mio Cid*", *La Corónica*, 5 (Spring 1977), 100-09.

³⁹ Ver, por ej., las décimas satíricas contra Góngora, "Ya que coplas componéis": "Que sois poeta nefando / pues cantáis culos así" (13-14, *OP*, III, 229); *El alguacil endemoniado*: "Y, en fin, han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que como significan traserros, no sabemos cuando hablan a lo negociante o cuando a lo bujarrón" (*Sueños*, pp. 98-99); en el *Sueño del infierno* le advierte al narrador un diablo mulato: "De los putos y viejas, no sólo no sabemos de ellos, pero ni queríamos saber que supiesen de nosotros. Que en ellos peligran nuestras asentaderas; y los diablos por eso traemos colas, porque como ellos están acá, habemos menester mosqueador de los rabos" (*Sueños*, p. 129).

⁴⁰ "Buena vegez me daredes / siendo tan afeminados" (Romance LXIII, "Non quisiera yernos mios", *Romancero del Cid*, ed. Rodríguez-Moñino y Atkins, versos 19-20, p. 192). Para la misoginia, ver AMÉDÉE MAS, *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano-americanas, 1957; DONA M. KERCHER, "Strategies of Censorship: Critical Readings of Four of Quevedo's *Sueños*", tesis doctoral inédita, Johns Hopkins Univ., 1980, pp. 97-120.

⁴¹ Lerner, *Metáfora y sátira*, pp. 131-87.

La reprobación del suegro *sañudo* (109) se resume en lección pseudomoralizante contra el desacato de los Infantes a la ley "natural" de *casta* y cuerpo. Aquí se desplaza toda la problemática en torno al cuerpo desmedrado como si fuera el proyecto singular de los Infantes. Acusados de privilegiar lo alimenticio y la escoria —el juglar no, por supuesto— los Infantes aprenden que:

El que de infanzón se precia,
face en el pavor y el ansia
de las tripas corazón:
así el refrán vos lo canta.

Mas, vos, en esta presura,
sin acatar vuesa casta,
facéis del corazón tripas,
que el puro temor vos vacia (121-28).⁴²

Una figura autoritaria que repite un refrán refiere el saber acumulado del pueblo. Se adjudica así el papel de portavoz de su cultura ("así el refrán vos lo canta") y de intérprete de sus normas.⁴³ Pero vemos otra vez cómo las *limadas palabras* interfieren con el intento de echarles la culpa a los Infantes y aleccionarlos. El *sañudo* remata su lección con la broma sobre el nombre de la espada que el Campeador le había regalado a su yerno:

Ya que Colada no os fizo
valiente aquesta vegada,

⁴² "Haçer de las tripas corazón", en FRANCISCO DE ESPINOSA, *Refranero (1527-1547)*, ed. ELEANOR S. O'KANE, C. S. C., *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, 18, Madrid, 1968; en Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), "Proverbio: Hazer de tripas coraçón, mostrar uno mucho ánimo siendo interiormente covarde"; *Diccionario de Autoridades* (1726) glosa el refrán con cita de Cervantes, *Quix.*, II, cap. 47, "Menester será estar bien mantenidos, porque tripas lleva corazón, que no córazón tripas", observa Sancho. Cfr. los alquimistas "desatinados" del *Sueño del infierno*: "y, al cabo, reducían su sangre a la postrera podre; y en lugar de hacer del estiércol, cabellos, sangre humana, cuernos y escoria oro, hacían del oro estiércol, gastándolo neciamente (*Sueños*, p. 146).

⁴³ La subversión de las formas tradicionales abarca la poesía y el refrán, véase HERMAN IVENTOSCH, "The Decline of the Humanist Ideal in the Baroque: Quevedo's Attack on the *Refrán*", *Mester*, 9 (mayo 1980), 17-24.

fágavos colada limpio:
 echaos, buen conde, en colada (129-32).

La voz del *sañudo* se retrae ante la del jocoso, para quien la agudeza y no la censura es el punto culminante de lo que dice.⁴⁴ *Colada* deja de ser nombre propio, con prestigioso arrastre histórico-literario, para convertirse en artículo doméstico, la 'lejía' que necesita el Infante para desembarrarse. El "malentendido" lo produce adrede un Cid que se parece a los demonios del *Sueño del juicio final*.⁴⁵ Agresivamente irónico, el Cid ajuglarado deja atrás las denuncias de "lástima y asco" (119) para terminar en juego de palabras que nos vuelve a remitir a la opacidad conceptista del *pastiche*.

La mesnada habla con la misma voz ajuglarada. "Gil Díaz, el escudero / que al Cid contino acompaña" (85-86), dice que se necesita más coraje para traer de la mano a Diego embarrado de excremento, desensartado del *boquerón*, que para tomar a Valencia de los moros. Si la comparación subraya el asco que les da el Infante, también descubre la fuerza abatida de los pseudohéroes:

Más cedo podréis tomar
 a Valencia y sus murallas
 que de ningún cabo al conde,
 por no haber por do le asgan (101-04).

Valencia ha dejado de ser escenario de la *ricdad* del Campeador. Ahora sólo importa como palabra por *limar*, huella de fuerza ausente y de virtud que cede ante la atracción del cuerpo, la escatología y los juegos obsesivos. Ante la humillación del cobarde y el prestigio *limado* de los pseudohéroes, ¿por qué no privilegiar el juego de alternancias? Con esta lógica juglaresca presenta Gil a un Infante que "esconde mal su crianza". Claro que por *crianza* se alude a 'abolengo' y 'malcrianza'. La frase exige una doble lectura: la cobardía de los

⁴⁴ Sobre la desviación satírica en los *Sueños*, véase Nolting-Hauff, p. 242 y ss.

⁴⁵ Ver las "antítesis implacablemente desenmascaradoras", en LEO SPITZER, "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*", *Archivum Romanicum*, 11 (1927), 511-80, trad. GONZALO SOBEJANO en su ed., FRANCISCO DE QUEVEDO, Madrid, Taurus, 1978, p. 133 y ss.

de Carrión desprestigia a la clase que representan; el infantil no ha podido controlar el deseo de excretar y su cuerpo decididor lo traiciona:

“Vedes aquí, señor mío,
un fijo de vuestra casa,
el conde de Carrión,
que esconde mal su crianza.

“De donde yo le he sacado
sus vestidos vos lo parlan
y a voces sus palominos
chillan, señor, lo que pasa (97-100).

El conde *es-conde* y *esconde*.⁴⁶ De nuevo presenciamos el animismo del *estilo brujo*. La eficaz combinación metonímica nos obliga a confundir ‘expresión’ y ‘defecación’. Del mismo modo que se desvían de su significado habitual los nombres de las espadas del Campeador y el título nobiliario, la saña del Cid *se desarrebuj*a en jocosidad coprófila, y aun los Infantes se ponen a *limar* sus propias palabras para “defenderse” del pitorreo. Diego, el “más determinado” y “con la voz muy baja” (!), le advierte a su suegro:

“Callede, el Cid, callede
—dijo, con la voz muy baja—,
y la cosa que es secreta,
tan pública non se faga.

Si non fice valentía,
fice cosa necesaria:
y si probáis lo que fice,
lo tendredes por fazaña.

Más ánimo es menester
para echarse en privada,
que para vencer a Búcar
ni a mil leones que salgan.

“Animo sobrado tuve” (133-46).

¿Son éstas las palabras de una figura satírica que no se da cuenta de lo que dice, que “se ridiculiza al no percibir el peligroso doble sentido de sus palabras”?⁴⁷ Para creer que el

⁴⁶ Crosby (ed., *Poesía varia*, p. 464) anota que el juego alusivo ya había sido señalado por Josef Antonio González de Salas.

⁴⁷ Nolting-Hauff, p. 236.

infante Diego no controla el absurdo, habría que insistir en la idea de juego verbal como aquello que supe el heroísmo ausente. Así advertimos que el saber-hacer conceptista —coprófilo o no— compensa el saber-hacer heroico descartado en “Medio día era por filo”. Esta equivalencia entre la desplazada fuerza heroica y la “pujanza” desmesurada también informa una analogía tan desequilibrada como tomar a Valencia y tocar al infante embarrado.

Nos hemos referido anteriormente a la complicidad que el texto quevedesco le exige al lector. Esa complicidad toma el lugar de la solidaridad cultural que se daba entre el juglar y su auditorio en la tradición oral, y que Menéndez Pidal consideraba el factor decisivo en el conservadurismo de sus formas. Ante el simulacro que nos presenta “Medio día era por filo”, la función del lector también se pone en cuestión. Si el juglar iconoclasta logra “desconstruir” la tradición épica castellana, problematizar el lenguaje, y descubrir antecedentes escatológicos, no debe extrañarnos que el público implícito a la obra también quede abatido. Lo curioso es el modo en que el romance define las pautas de su propia recepción. Al igual que en la picaresca de Quevedo, se insiste en no darle cabida a la identificación entre lector y personaje.⁴⁸ En lugar de simpatía y colaboración, se nos da la complicidad como aquello que permite la lectura, y que puede ser pactada o negada. Las dos posturas se narran en el romance y se proyectan sobre el Cid y su mesnada. Las reacciones físicas que corresponden a los dos tipos de complicidad son, sencillamente, carcajadas (complicidad pactada) o náuseas (complicidad negada). Gil Díaz hace de pudibundo:

con la mano en las narices,
todo sepultado en bascas,
trayendo detrás de sí
a Diego, el yerno que falta (87-90).

La complicidad negada de Gil Díaz, que rechaza el cuerpo embrutecido, se expresa a lo bruto, en náuseas. Por otro lado, advertimos las carcajadas que identifican al oyente complacido, el que se recrea con la invención verbal al desmontarse la

⁴⁸ Molho, “Más sobre el picarismo”, p. 41.

tradición. El ejemplo clásico de este tipo de complicidad pactada se encuentra en el *Mio Cid*, en los “güegos que andan por la cort” contra los Infantes. En “Medio día era por filo” el Cid, con ejemplar *diabliposeo*, reúne los dos tipos de complicidad. Se las da de remilgado al no poder soportar más el mal olor, pero al mismo tiempo representa la reacción contraria. Cómplice ideal, el Cid impone silencio, pero no antes de rebajar a su yerno y referir otro refrán *desarrebujado*:

mas en esto el Cid le ataja
 porque sin un incensario,
 ninguno a escuchar le aguarda.

“Id, infante, a doña Sol,
 vuesa esposa desdichada,
 y decidla que vos limpie,
 mientras yo vos busco un ama.

“Y non fabléis ende más,
 y obedeced, si os agrada,
 aquel refrán que aconseja:
 la caca, conde, callarla” (146-56).⁴⁹

La interrupción (“Mas en esto el Cid le ataja”) y la censura final (“non fabléis ende más”) repiten los motivos que señalamos al principio —recortar, interrumpir, desviar—. También se vuelve a insistir en el infantilismo del Infante. Su autoridad “falocrática” ya deshecha, el Infante tiene más necesidad de ama que lo limpie que de esposa que lo ame y honre. Los últimos versos citados nos vuelven a orientar hacia el discurso tradicional por medio de un pueblo que dice refranes. Pero es muy del estilo de Quevedo que el sentido literal del refrán quede fraguado a lo bruto. “La caca, conde, callarla”, casi ha dejado de advertir los peligros de la fanfarronería (que por otro lado sigue siendo buen consejo para los Infantes) para trazar el cuerpo quevedesco y su lenguaje embrutecido. Así se efectúa el retorno a una tradición transformada por esas caricaturas tan gratas para el Quevedo *juglar* y los “pobres dia-

⁴⁹ “Proverbio: La caca callarla; dízese de los que blasonan mucho de su linage, y si tienen algún quarto que sea malo, le callan. Está tomado de los niños, que se ensuzian en la cama o en los pañales, y aunque gorgcean otras cosas, no dizen la caca, y por esto los suelen dar unos açotillos para ponerlos en buena costumbre” (Covarrubias).

blos" de los *Sueños*, que tanto se deleitan en reprobar a los que caen en la podre, olvidando que ellos también son "esclauo[s] de su vientre y de su lengua".⁵⁰

ISRAEL BURSHATIN

Department of Spanish
Haverford College
U.S.A.

⁵⁰ Cfr. la caída de Pablos: "Yo, viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una —hablando con perdón— privada", *La vida del buscón*, p. 55. En el libelo contra Quevedo de LUIS PACHECO DE NARVÁEZ, JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN y DIEGO NISENO —bajo el pseudónimo ARNALDO FRANCO-FURT— *El tribunal de la iusta vengança, erigido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo, Maestro de Errores, Doctor en Desuergüenças, Licenciado en Bufonerías, Bachiller en Suciedades, Cathedratico de Vizios, y Proto-Diablo entre los Hombres*, Valencia, Herederos de Felipe Mey, 1635; ejemplar en la Rare Book Collection, Universidad de Pennsylvania, vemos un ejemplo de la complicidad negada del lector hostil. Las acusaciones contra Quevedo son curiosamente miméticas del acostumbrado desplazamiento quevedesco: "siendo su boca un hediondo albañar de putridos escrementos" (pp. 16-17); "y parece que don Francisco de Queuedo solo nacio para ser esclauo de su vientre y de su lengua" (p. 22).

EL REFERENTE EN LA LÍRICA DE PEDRO SALINAS

1. INTRODUCCIÓN

Para circunscribir este problema quisiéramos proponer algunos textos que suponen un doble marco teórico.

El primero apunta al momento de la historia de la literatura en que aparece la obra de Pedro Salinas. Pertenece a Roland Barthes.¹

Este nuevo verosímil —el de la literatura realista— es muy diferente del antiguo, pues no es ni el respeto por las ‘reglas del género’, ni siquiera su máscara, sino que procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión. La desintegración del signo —que parece ser realmente el gran problema de la modernidad— está por cierto en la empresa realista, pero de un modo en cierto modo regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de la plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación.

Y en un texto anterior. “Semióticamente, el ‘detalle concreto’ está constituido por la connivencia directa de un referente con su significante: el significado es expulsado del signo”. (100)

En la literatura realista, viene a decir Barthes, quedan, del signo, el significante y el referente. En la literatura posterior (“en tanto hoy”), el referente retrocede y queda el significante y el significado. En Kafka, en Joyce, en Virginia

¹ ROLAND BARTHES, “El efecto de realidad”, *Comunicaciones*, 8, Buenos Aires (1968), p. 100.

Woolf, en Faulkner, en la lírica post Baudelaire-Poe, en el llamado teatro del absurdo que preferiríamos, como Esslin, llamar teatro puro.²

Los dos siguientes apuntan al problema en su más absoluta universalidad y dimensión teórica. Gottlob Frege³ afirma:

La oración "Odiseo fue arrojado a las aguas de Itaca mientras se hallaba profundamente dormido" tiene indudablemente un sentido. Pero puesto que es dudoso que el nombre "Odiseo" denote, es también dudoso que la oración tenga denotación. (10) Por ejemplo, al escuchar un poema épico, aparte de la belleza del lenguaje, sólo nos atrae el sentido de las oraciones, las imágenes y los sentimientos que suscitan. Al preguntar por la verdad, abandonaríamos el goce estético, sustituyéndolo por una actitud científica. De allí que nos resulte indiferente, por ejemplo, que el nombre "Odiseo" tenga denotación, mientras consideremos el poema como una obra de arte. (11)

El otro texto pertenece a Paul Ricoeur,⁴ que contesta explícitamente a Frege.

Toda mi empresa tiende a quitar esa limitación de la denotación a los enunciados científicos. Por eso implica una discusión distinta apropiada a la obra literaria, y una segunda formulación del postulado de referencia, más complejo que la primera que doblaba simplemente el postulado general según el cual todo sentido requiere referencia o denotación. Eso se enuncia así: por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo bajo la condición de que quede suspendida la referencia del discurso descriptivo. O, para decirlo de otra forma: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso.

El doble marco teórico que deseamos proponer es el siguiente. El texto de Barthes plantea un problema histórico. En la literatura moderna, significante y referente forman una unidad y prescinden del significado; la literatura postmoderna, en cambio, en lugar de destacar el referente lo oscurece.

² MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961.

³ GOTTLLOB FREGE, "Sobre el sentido y la denotación", en THOMAS MORO SIMPSON, *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 4-27.

⁴ PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*, París, Du Seuil, 1975, p. 331.

Los textos de Frege y de Ricoeur proyectan la dicotomía a su dimensión universal. La literatura no tiene referente, dice Frege. La poesía tiene referente, dice Ricoeur, aunque un referente diferido, un referente que no corresponde al referente de la lengua científica, o de la lengua habitual.

Según estas posiciones, el referente de la poesía de Salinas aparecería oscurecido desde dos vertientes. Porque se trata de un texto lírico y porque se trata de un texto lírico de la post-modernidad.

Queremos agregar una tercera vertiente. El referente del texto de Salinas que proponemos aparece oscurecido porque trata de este tema: porque el problema planteado en los textos de Barthes, Frege y Ricoeur aparece tematizado en el texto lírico de Salinas.

Si esto fuera cierto, el texto de Salinas sería una poesía sobre la poesía. Y sobre el ser.

La posición expuesta por Ricoeur goza de una codiciable objetividad, pues aparece apoyada especulativa e históricamente, desde Aristóteles, pasando por todas las variaciones más importantes de Occidente, hasta Max Black.⁵ Esta posición de Max Black puede ser corroborada en "More About Metaphor" (1979) y en John R. Searle, "Metaphor" (1979). La posición de Frege, y la de los positivistas lógicos que lo acompañan, a pesar de su pretensión científica, padece de una suerte de realismo ingenuo. La versión literal supondría la presencia del referente, de la realidad, que la lengua cotidiana o científica no haría más que nombrar, o reflejar.

Kate Hamburger,⁶ tratando la habitual oposición entre "realidad" y "literatura" como "ficción" ha llamado, al pasar, la atención sobre el problema, lo mismo que Max Black⁷ y John R. Searle,⁸ quienes demuestran con todo rigor que la lengua literal no es literal sin más.

⁵ MAX BLACK, *Models and Metaphor*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Esta posición de Max Black puede ser corroborada en "More about Metaphor", en ANDREW ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

⁶ KATE HAMBURGER, *The Logic of Literature*, Indiana University Press, 1973, p. 12.

⁷ Max Black, *op. cit.*

⁸ J. R. SEARLE, "Metaphor", en Andrew Ortony (ed.), *op. cit.*

Para sintetizar, podemos apoyarnos en la exposición, absolutamente clara y adecuada de Andrew Ortony.⁹

Ortony recuerda la perspectiva que supone que la lengua de la ciencia aparece caracterizada por la ausencia de ambigüedad, como una lengua *literal*, lengua literal que sería la única adecuada para caracterizar la realidad. Esta posición llegaría a su máximo esplendor en la doctrina del positivismo lógico, entre los que cita a Russell¹⁰ y a Wittgenstein.¹¹ Otros usos de la lengua carecerían de sentido (*were meaningless*), porque violarían los criterios empiristas acerca del significado: el lenguaje literal sería no ambiguo, claro, y en principio, verificable.

Frente a esta posición, Ortony propone una segunda en la que es negada todo acceso verdadero y directo a la realidad. La idea central de esta posición es que todo acto de conocimiento es el resultado de una *construcción*, que va más allá de la información dada, pues aparece *construido* por esa información, más el contexto en la cual es presentado, más los conocimientos previos del sujeto cognoscente.

Si aceptamos esta posición, al enfrentarnos con la lengua poética no nos encontraríamos ante una lengua literal, que nombra directamente a su referente, y una lengua poética que lo crea. Nos encontraríamos ante una lengua literal que crea su referente frente a una lengua poética que crea su referente. En apoyo de su tesis, el profesor Ortony cita a Sapir¹² y Whorf.¹³

Esta segunda posición nos interesa desde dos perspectivas. Desde una perspectiva ontológica, puesto que quita arbitrariedad a nuestra tesis de un referente construido por la poesía. No se trataría de oponer la presencia de un referente de la lengua científica, real, no construido, a un referente de la len-

⁹ Andrew Ortony, "Metaphor: A Multidimensional Problem", en Andrew Ortony (ed.), *op. cit.*, pp. 1-2.

¹⁰ BERTRAND RUSSEL, *Logic and Knowledge*, London and Unwinn, 1956.

¹¹ L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigation*, London Macmillan, 1961.

¹² E. SAPIR, *Language: An introduction to the study of speech*, New York, Harcourt, Brace and World, 1921.

¹³ B. L. WHORF, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956.

gua poética, ficticio, construido, sino de oponer un referente de la lengua literal, construido frente al referente de la lengua poética, construido. Desde una perspectiva metodológica, puesto que esa empiria desintegrada en sus elementos se adecua con nuestro trabajo interpretativo, que se apoya en las concepciones de la lengua poética como *tensión*,¹⁴ como *connotación*,¹⁵ como *mensaje-literariedad*, *entrecruzamiento del nivel sintagmático con el paradigmático*,¹⁶ como *reorganización de los se-mas*,¹⁷ como *interacción que construye un modelo de la realidad*.¹⁸

Proponemos, por fin, como epígrafe, un texto filosófico, porque creemos que sólo un sentido cabal de la totalidad de la cultura puede dar razón del sentido de los códigos modelizadores de la realidad que la integran.

Como dice Juri Lotman:¹⁹ "Puesto que la comunicación semiológica exige no sólo un texto sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un determinado sistema de códigos culturales, es semejante a un epitafio en una lengua incomprensible".

Esta posición de Lotman no propone ninguna originalidad, pero tiene importancia porque Lotman de alguna manera continúa, y trasciende, las posiciones del formalismo ruso, del formalismo checo y del formalismo francés.

De esta tradición Lotman recoge una indicación que, al mismo tiempo que completa dialécticamente su pensamiento, completa nuestro marco metodológico: "Al crear y percibir obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información artística de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos".²⁰

¹⁴ I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

¹⁵ MONROE BEARDSLEY, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace and World, 1958.

¹⁶ ROMAN JAKOBSON, "Linguistics and Poetics", en THOMAS SEBEOK (ed.), *Style in Language*, Massachusetts, M.A.T., 1960.

¹⁷ J. DUBOIS y otros, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970. MICHEL LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Paris, Larousse, 1973.

¹⁸ Mack Black, *op. cit.*

¹⁹ YURI M. LOTMAN, *Estructura del texto poético*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978, p. 343.

²⁰ Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 15.

Conduite en vue de la question du sens de l'être, la "destruction" d'ontologie classique devrait d'abord ébranler le "concept vulgaire" du temps.

JACQUES DERRIDA, *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

2. ¡QUÉ GRAN VÍSPERA EL MUNDO!

Comenzaremos nuestra demostración por este texto,²¹ pues en él aparece tematizado el problema central de nuestra investigación: la ausencia-presencia del referente en la lírica de Salinas, la ausencia-presencia del referente en la lírica.

Ya el título lo plantea connotativamente. Si es la víspera del mundo no hay mundo. *No hay nada. Hay nada.* No hay denotatum a que referir los significados a que corresponden los significantes que constituyen el poema.

Salinas propone a los deícticos como los lexemas que nombran el ser, fundamentalmente el ser del hombre, del yo y del tú. Propondremos aquí sólo los versos de un poema clave donde este nombrar se indica denotativamente, pues se trata de un problema que en este ensayo no nos interesa.²²

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Vísperas es también un deíctico. Tiene significado pero no tiene referente. Solo el contexto puede determinar su referente. Estoy obligado a especificar con un determinativo a qué corresponde la víspera. Pero es un deíctico que tiene una forma especial, implica dos referentes. El día que es víspera y el día de la que la víspera es víspera.

La paradoja central de la estructura profunda de este poema consiste en que se refiere a la víspera, por lo tanto no se refiere al mundo de que la víspera es víspera. Pero esta

²¹ PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida*, Buenos Aires, Losada, 1980.

²² He desarrollado este problema en *Relación Yo-Tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1965.

víspera tampoco existe, porque para existir tendría que haber mundo. No es como, por ejemplo, la víspera del Año Nuevo, que implica dos referentes. El mundo del primero de enero y al mundo del treinta y uno de diciembre.

Aquí no hay víspera, pero hay un texto de 67 versos que explicita que su tema es la "gran víspera del mundo". Y el poema, en efecto, presenta, describe, o narra, ese mundo. Si no hubiera mundo, el texto no podría hablar. ¿Qué iba a describir, qué iba a narrar? El poema describe o narra un mundo que no es, describe o narra la víspera de un mundo que no tiene víspera.

La tarea crítica consiste en mostrar que el texto habla del referente cero, y al hablar del referente cero crea el referente 01. El texto destruye el referente 1 para crear el referente 01.

Por eso lo que en el poema hay, primordialmente, es *nada*. Lo que *hay* es *no ser*. Lo que *no hay* es *ser*. Lo que hay es la *destrucción* del *ser*. Lo que hay es un *no siendo*. Pero no se trata de una nada, de un no ser, de un ser destruido, inmóvil, irremediable, absoluto. Es una nada, un ser destruido, que revela, que anuncia, el ser. Un ser apremiante, inminente, que se insinúa en el no ser, en el ser destruido.

Por eso es una *víspera*. Víspera es siempre víspera de algo que está por ser. Como el anuncio de una potencia que exige el acto.

Esta inminencia aparece pleonásticamente señalada en el texto.

No era nada, *aún*.

.....

Máquinas impacientes

De sin destino, *aún*

.....

a que tú me quisieses

y me dijeras: "Ya".

El adverbio que supone la inminencia proyectada aparece al comienzo y en la mitad del poema, y el adverbio que supone la inminencia realizada cierra el poema.

Frege tiene razón. No hay Ulises, no hay Ulises 1. Pero hay un Ulises 01, que es una creación nueva, fundada sobre la destrucción del pasado, sobre la destrucción del Ulises 1, que

es la alienación de la modernidad, la presencia del "Dios ha muerto", de Nietzsche, del ser convertido en valor, de Heidegger. En valor de cambio.

La forma del poema establece unas contradicciones que funcionan como estructuras homólogas de la contradicción ausencia-presencia del referente.²³

El poema consta de 67 versos, la mayoría heptasílabos, que configuran una forma que se parece a un romance. Pero no es un romance.

Tampoco es un romance por su elocución. No es una narración sino una definición o una descripción. El primer verso indica el tema, y forma así la primera estrofa, o primera unidad del poema. Luego le siguen ocho unidades que describen este mundo. Pero esta descripción se convierte en una narración,²⁴ en una descripción-definición-narración. El texto seguiría una tendencia opuesta a la historia.

Se trata, pues, de un poema objetivo, épico, donde, según Roman Jakobson,²⁵ prevalece la función referencial. Los actos lingüísticos funcionan como declarativos.²⁶ No obstante este poema épico, donde predomina la función referencial, vacila en la presentación de su referente.

El poema, de acuerdo a una característica predominante en Salinas, no está dividido en estrofas. Carece de toda estructuración prosódica exterior. Esta característica aparece pronunciada en *La voz a ti debida* y en *Razón de amor*, donde no solo la división de las estrofas, sino también de los poemas, aparece disimulada. Cada uno de estos libros puede ser considerado un poema.

Sin embargo, a la primera unidad le suceden ocho unidades, perfectamente estructuradas por el nivel semántico. Pero las unidades tienen diferentes números de versos: la primera, 6; la segunda, 11; la tercera, 8; la cuarta, 7; la quinta, 6; la sexta, 16; la séptima, 4 y la octava, 10.

²³ Max Black, *op. cit.*, Yuri M. Lotman, *op. cit.*

²⁴ HARALD WEINRICH, "Al principio era la narración" en *Crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.

²⁵ Roman Jakobson, *op. cit.*

²⁶ J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford, 1962. J. R. SEARLE, *Speech Acts*, 1975. SAMUEL R. LEVIN, "Concerning what Speech Act a Poem is", en TEUN A. VAN DIJK (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 1966, pp. 141-160.

2.1. UNIDAD PRIMERA

La primera unidad confirma, denotativamente, la imposición de la nada, que el título connota. La unidad viene a decir pleonásticamente. No *había* nada. *Había* nada.

No había nada hecho.
 Ni materia, ni números.
 Ni astros, ni siglos, ni nada.
 El carbón no era negro.
 Ni la rosa era tierna.
 No era nada, aún.

La unidad insiste en las contradicciones señaladas. Mientras el código prosódico y el código sintáctico aparecen sueltos, abiertos, el tema, el código semántico, funciona con una unidad absolutamente rigurosa.

Todos los significados —los que se refieren a esencias, a objetos o cualidades— son negados por la conjunción copulativa reiterada nueve veces.

Además aparece enmarcada por dos proposiciones declarativas de significación universal, y en gran medida pleonásticas:

No había nada hecho.

 No era nada, aún....

Los dos versos tienen un ritmo absolutamente regular: la pausa sintáctica coincide con la pausa prosódica.²⁷

Los cuatro versos internos (2º, 3º 4º y 5º) coinciden con los anteriores en la sustancia del contenido pero no en la forma del contenido. Semánticamente desarrollan el significado del 1º y del 6º, con una organización en la que en seguida nos detendremos. Pero la sintaxis y la prosodia aparecen violentadas.

Para enfrentar este problema debemos dividir esta unidad primera en dos subunidades:

²⁷ JEAN COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

Ni materia, ni números,
 Ni astros, ni siglos, ni nada.

 El carbón no era negro.
 Ni la rosa era tierna.

En la primera subunidad la sintaxis aparece violentada, puesto que funcionan comas innecesarias frente a la conjunción copulativa.

Esta violación propone varias consecuencias. En primer lugar desbarata el ritmo, pues introduce una pausa interna en el segundo verso y dos en el tercero. Sintácticamente el segundo verso consta de dos unidades y el tercero, de tres. Sin embargo mantiene la coincidencia de la pausa final. Funciona así una tensión entre la irregularidad y la regularidad dentro del mismo verso.

En segundo lugar esta proliferación de las comas, esta dimensión polisíndota, tiene una significación semántico-ontológica: concede a los entes una presencia enérgica, pues aparecen por sí sin diluirse en el contexto sintagmático. Dicha organización se contrapone con la puntuación habitual del resto de la estrofa, salvo en el último verso, sobre el que volveremos.

No sólo denotativamente, el texto propone la nada, sino también a través de esta ruptura de la normalidad de los códigos sintáctico y prosódico. Pero todavía hay una ruptura del nivel semántico, que propone a través de la forma la presencia de la nada. Pues los dos versos indicados configuran una enumeración caótica que entrecruza diversos planos ontológicos a través de una estrategia surrealista.

Así *materia* pertenece al mundo *físico*. Es lo universal constituyente de lo *físico*. *Números* es una creación *humana*, que se realiza en el plano de la abstracción *matemática*. *Astros* pertenece al mundo de lo *físico*, como objeto *individual-concreto*. *Siglos* es otra vez una creación *humana*, una unidad *matemática* referida a la medición del tiempo. *Nada* funciona de nuevo como una *creación humana*, como una *conceptualización filosófica*.

El último elemento, *nada*, cumple una función totalizadora, que está connotativamente organizada en la enumeración que se dispara hacia todos los planos de la realidad.

Esta primera subunidad, con todas las contradicciones, con todas las tensiones señaladas, contrasta con la segunda subunidad.

Por de pronto esta segunda subunidad respeta el ritmo del verso, y la organización sintáctica habitual.

Los entes a que se refiere, *carbón-rosa*, pertenecen a diferentes planos ontológicos, pero también a nuestra habitualidad. Sin embargo esta segunda subunidad configura una contradicción, una tensión fundamental, que por lo demás consiste en el núcleo significativo, en la estructura profunda, de todo el poema.

El título del poema y los tres versos primeros han establecido que no hay nada. La última palabra del tercer verso resume esta condición, totalizándola sobre la enumeración individualizadora. Sin embargo, la segunda subunidad, los versos cuarto y quinto proponen dos entes: el *carbón* y la *rosa*:

El *carbón* no era negro
ni la *rosa* era tierna.

Si el texto fuera coherente, si respetara el principio de contradicción, si respetara la realidad, si apuntara a un referente real, no podría haber escrito estos versos. No. Según el texto, no hay nada. Ni carbón ni rosas. Ni carbón negro ni no negro. Ni rosas tiernas ni no tiernas. Se trata, pues, de un mundo paradójico, contradictorio, irreal. De un mundo que tiene entes y de un mundo que no tiene entes.

Sin embargo, funciona internamente, todavía, una contradicción que introduce el elemento esencial de nuestra hipótesis. Porque existe el carbón, y existe la rosa, pero son sin esencia, están destruidos. Porque el carbón que *no es negro*, la rosa que *no es tierna*, no son ni el carbón ni la rosa de nuestra realidad. Hay, pues, entes, pero entes conmovidos, destruidos.

Hemos dicho que “la estrofa aparece enmarcada por dos proposiciones declarativas de significación universal, y en gran medida pleonásticas”.

Conviene detenerse en este “en gran medida”, para destacar una tensión, una oposición semántica y formal que abarca toda la estrofa.

Los dos versos apuntan a instaurar, a reiterar, la nada en el mundo del poema. Pero se trata de dos nadas diferentes. Por de pronto son diferentes por el modo de presentación. La nada del primer verso se presenta como un *hacer*.

No había nada hecho.

La nada del segundo verso se presenta como un *ser*.

Nada era nada, aún.

Pero no solo la presentación de la nada funciona en los dos versos de manera diferente. También cambian los referentes, aunque sean, como hemos adelantado, referentes 0. No solo cambia el significado, sino también el referente.

El primer verso se refiere a los entes, a las cosas, a los objetos. Los dos versos que lo continúan, y que forman con él unidad, confirman esta interpretación, porque funcionan como una enumeración de objetos.

No había nada hecho.

Ni materias, ni números.

Ni astros, ni siglos, ni nada.

Y en esta enumeración, por virtud de la enumeración, la nada se convierte en un ente.

El verso sexto no se refiere a los entes, a los objetos, sino a las esencias, a las cualidades.

Nada era nada, aún.

Nada era de tal manera. Los dos versos que lo preceden, y que forman con él unidad, confirman esta interpretación.

El carbón no era negro

Ni la rosa era tierna.

Nada era negro, ni blanco, nada era tierno, ni duro. Todo aparecía indeterminado sin cualidades, sin esencia.

Los tres primeros versos, pues, forman una subunidad que se contrapone a la subunidad formada por el último verso con los dos que lo anteceden. Además en la primera subunidad los contenidos realizan un movimiento lógicamente descendente: de lo general a lo particular. En la segunda el movimiento es ascendente. De lo particular a lo general.

Por fin, como hemos señalado, la lengua de la primera unidad quiebra, con sus desvíos, el nivel de la lengua común. La segunda unidad lo mantiene.

A las tensiones individuales se agrega esta tensión general. El último verso se separa del primero por una nueva tensión, tensión que se proyecta sobre toda la estrofa. Porque el verso primero, junto con los otros cuatro versos, dan la nada por fija, inamovible, irremediable. Y también el último verso.

No había nada,

Hasta que el adverbio proyecta la temporalidad sobre el mismo verso, y sobre toda la estrofa.

Aparece aquí también una coma innecesaria en el lenguaje normal, que destaca por un lado la presente irremedialidad ontológica de la nada, y la irremediable futura presencia ontológica del ser.

En este mundo del poema, como en el de la poesía, hay referente y no hay referente, hay un referente que se pone entre paréntesis para que aparezca un nuevo referente.²⁸ Hay una metafísica, unos entes, que se niegan, o se destruyen, para que reaparezca otra metafísica, entes nuevos.

Como dice Yuri Lotman, "El arte es un sistema de modelización secundario".²⁹

2.2. UNIDAD SEGUNDA

Así como el texto niega los entes, para proponer la posibilidad de otros entes, niega también la existencia del horizonte temporal donde los entes se realizan, para proponer otro tiempo.

La libertad no solo se refiere a los entes, sino también a la sustancia diacrónica que los penetra.

¡Qué inocencia creer
que fue el pasado de otros
y en otro tiempo, ya
irrevocable, siempre!
No, el pasado era nuestro:

²⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*

²⁹ Yuri M. Lotman, *op. cit.*

no tenía ni nombre.
 Podíamos llamarlo
 a nuestro gusto: estrella,
 colibrí, teorema,
 en vez de así, "pasado";
 quitarle su veneno.

Esta unidad segunda consta, sistemáticamente, de cuatro subunidades. La primera subunidad destruye en general la idea de pasado, desvalorizando su imagen habitual, cotidiana.

¡Qué inocencia creer
 que fue el pasado de otros
 y en otro tiempo, ya
 irrevocable, siempre!

El pasado existe, pero no tiene los semas que caracterizan al pasado. Es así un "pasado" que no es pasado. Pues no lo hicieron otros, podemos hacerlo, pues, nosotros; ni fue en "otro tiempo", sino en este tiempo, presente. Por eso, porque este "pasado" es presente, y lo hacemos "nosotros", no nuestros antepasados, no es de determinada manera, no tiene una esencia, no es "irrevocable", no tiene un ser conclusivo: para "siempre".

Funciona en el lexema, además, una implicancia. Si no es de "otros", es de "nosotros", o de "ellos". La segunda subparte elimina la ambigüedad, y explicita la implicancia.³⁰

No, el pasado era *nuestro*

Y la tercera confirma la explicitación:

Podíamos llamarlo

Se replantea aquí la paradoja, o la dicotomía, ya indicada. Es la víspera del mundo, pero hay tiempo, hay emisor y receptor, hay yo y tú. Este poema, como la poesía lírica, tiene y no tiene referente. A pesar de la opinión de Kate Hamburger,³¹ el mundo de la víspera es una ficción, y una ficción que tiene propósitos significativos. Se trata aquí de una poesía que habla de la poesía y de la estructura del ser. Trataremos este problema al final del trabajo.

³⁰ Max Black, *op. cit.*

³¹ Kate Hamburger, *op. cit.*

La segunda subparte propone la liberación esencial:

No, el pasado era nuestro:
no tenía ni nombre.

Se trata de la liberación esencial, porque el no tener nombre concede posibilidades infinitas de ser.³² El nombre concede ser, dignidad ontológica, pero al conceder ser, limita la posibilidad de otro ser. No tener nombre es tener la disponibilidad ontológica absoluta.

Pero además esta subunidad propone una síntesis extrema de la estructura profunda de este poema. Nombra un ente, "pasado", y al nombrarlo dice que no tiene nombre. Hay un oxímoron implícito. Como si dijera: lo que tiene nombre, "pasado", no tiene nombre. Como no tiene nombre, podemos nombrarlo como queramos, podemos concederle el ser que queramos, acto que confirma nuestra interpretación de la primera y segunda subpartes.

Podíamos llamarlo
colibrí, teorema,
en vez de así, "pasado".

Se trata, pues, de nombrar, de realizar la operación fundamental de la poesía. Pero hay otra circunstancia más concreta. El texto realiza la operación semiótica que Barthes³³ atribuye a la literatura moderna: desintegrar el signo. Pero aquí se realiza una operación no prevista por Barthes en el texto citado. Hay un significante, "pasado", que produce un significado, 'pasado', que apunta a un referente, pasado. Se cambia el significante, que cambia el significado, que cambia el referente. Pero el referente es otro y es el mismo. Podíamos llamarlo *estrella*, *colibrí*, *teorema*, al *pasado*. Pero *estrella*, *colibrí*, *teorema*, no reemplazan a *pasado*, se incorporan al texto. *Estrella*, *colibrí*, *teorema* establecen con *pasado*, una tensión, una lucha.³⁴ Es el mismo y no es el mismo. Es el mismo transformado. Pero no solo la forma de este movimiento sino también la sustancia está llena de significación, pues no es inocente el contenido de las palabras que se proponen

³² E. Sapir, *op. cit.* L. Whorf, *op. cit.*

³³ Roland Barthes, *op. cit.*

³⁴ Max Black, *op. cit.*

para reemplazar a pasado: *estrella*, *colibrí*, *teorema*. Y la sustancia de los contenidos insiste en la liberación. Si llamo al "pasado" *estrella*, sugiero que es elevado, luminoso, alejado de este mundo. Si lo llamo *colibrí* le concedo los semas de la hermosura, del volar con agilidad y elegancia, con alegría, con colores hermosos, cerca de las flores. Si le llamo *teorema* implico los semas de las construcciones matemáticas: la lucidez, el rigor, la exactitud, que podrían constituirse, según Pitágoras, en el centro del ser, o según Platón, en el seno de las ideas.

La forma y la sustancia de los contenidos apoyan la afirmación del último verso. Todo esto sería

quitarle (al "pasado") su veneno.

La liberación queda pronunciada, desde un punto de vista de la forma de los contenidos, con un procedimiento surrealista ya indicado. Los tres nombres nuevos del "pasado" suponen un diverso nivel ontológico: el referente saltaría del cosmos, al mundo biológico-estético, al mundo de los objetos matemáticos.

También esta unidad segunda establece una quiebra, una distorsión en el discurso que supone una quiebra, una distorsión de la realidad del texto. La primera subunidad, los seis primeros versos, queda construida con un lenguaje denotativo; en la segunda subparte, los últimos cinco versos, la distancia entre el foco y el marco³⁵ configuran una lejanía surrealista. La sintaxis del poema, en cambio, funciona dentro de la normalidad, subrayando la tensión indicada.

2.3. UNIDAD TERCERA

Luego de haber presentado los entes en general, y el tiempo, el texto dedica tres unidades a tratar del espacio, del mundo exterior, y dentro de él, de los entes en particular.

La primera de estas unidades dice:

Un gran viento soplaba
hacia nosotros minas,
continentes, motores.
¿Minas de qué? Vacías.

³⁵ I. A. Richards, *op. cit.*

Estaban aguardando
nuestro primer deseo,
para ser en seguida
de cobre, de amapolas.

Los tres primeros versos constituyen el mundo del poema con la lengua referida a objetos reales: minas, continentes, motores. Se trata de significantes con sus significados y sus referentes adecuados. Pero el contexto sentencial los desrealiza, los conmueve interiormente, y los convierte en referente 0. Conversión que se pronuncia porque los tres aparecen organizados en una enumeración caótica. Las islas y los continentes son objetos naturales, mientras los motores son creaciones humanas. Pero aún continentes y minas no forman una enumeración coherente, pues las minas funcionan dentro de los continentes. Lo mismo que los motores.³⁶

Los cinco versos siguientes destacan uno de los referentes y exacerban su destrucción hasta lo absoluto.

¿Minas de qué? Vacías.

Las minas vacías no son minas. Son un resto o una posibilidad. Aquí son una posibilidad. El referente 1 se convierte en referente 0. El texto confirma esta situación. Es un no ser que aspira al ser:

Estaban aguardando
nuestro primer deseo,
para ser en seguida

Y a continuación el texto propone un referente 01

de cobre, de amapolas.

Pero este referente 01 tiene dos niveles. Uno, "de cobres", se realiza en el discurso que se refiere a la empiria. El otro se realiza solo en el discurso poético, "de amapolas".

Desde el punto de vista de la empiria hay, pues, una propuesta de referente 01 en la realidad y otra propuesta de referente 01 en la irrealidad. Hay, pues, dos movimientos, uno que pasa a una realización y otro que pasa a una desrealización. Porque en el mundo cotidiano hay minas de cobre, pero

³⁶ Max Black, *op. cit.*

no hay minas de amapolas. Aunque las hay en la realidad a que apunta la lengua de la poesía.

Funcionan en esta estrofa otros dos elementos que configuran la irrealidad. Las minas aparecen como personificadas, como seres humanos, con deseos, y se aprestan a funcionar como el receptor del emisor nosotros. Pero este problema de la lengua lo trataremos al analizar la unidad sexta.

El otro elemento de irrealidad ha sido mencionado en el análisis de la parte segunda. Si es la víspera, no hay minas, ni continentes, ni motores. Ni yo ni tú, ni nosotros. Este problema del yo el tú aparecerán encarados en la unidad séptima, donde también funcionarán como referente 01.

2.4. UNIDAD CUARTA

Esta unidad continúa imponiendo el espacio, pero ahora a través de entes correspondientes al mundo de la cultura, al mundo humano, no al mundo de la naturaleza, según aconteció en la unidad tercera, salvo cuando presentó motores.

Las ciudades, los puertos
flotaban sobre el mundo,
sin sitio todavía;
esperaban que tú
les dijese: "Aquí",
para lanzar los barcos,
las máquinas, las fiestas.

De acuerdo con lo indicado para la estrofa anterior, la lengua del poema apunta a un referente de la realidad. Y de acuerdo con la forma de los contenidos de esa unidad, estos referentes de la empiria aparecen desrealizados. Aparecen como referentes 0. Pues no hay ciudades ni puertos que *floten*, que no tengan *espacio*. El tener espacio es uno de los constituyentes de ser ciudad y de ser puerto.

También se reitera la condición humana de los entes de la empiria. También las ciudades y los puertos *esperan, pretenden*:

esperaban que tú.

Con lo que se desrealizan, pierden su ser, pero adquieren otro. El texto los convierte en referente 0, para luego asegurarles un ser referente 01.

Así como el texto insiste en la paradoja de una víspera que tiene entes, ciudades y puertos, con la condición indicada, también insiste, desarrollándola, en la presencia del sujeto, ahora no en la forma indiscriminada del nosotros, sino con presencia del yo emisor, y del "tú" (tú les dijese) receptor. La presencia del sujeto se hace más perentoria en este mundo del poema. Además, como emisor o receptor, como los dos horizontes esenciales de la lengua. Presencia de estos dos horizontes esenciales, que se insinúan más enérgicamente, pues las "ciudades" y los "puertos" están a punto de convertirse en receptores;

esperaban que tú
les dijese: "Aquí".

Pero la desrealización, el desvío, la impertinencia, el salir de los carriles del mundo común, de la visión vulgar de los entes adquiere una mayor dimensión, puesto que, cuando el tú diga "aquí", las ciudades y los barcos no van a cumplir con la obligación óptica, con el asumir su espacialidad, sino que seguirán actuando

para lanzar los barcos,
las máquinas, las fiestas.

La unidad anterior llegó a determinar una vuelta a la empiria, a establecer un referente. Pero la palabra final de la estrofa, impuso nuevamente la irrealidad, o la realidad del mundo configurado por la lengua poética: "minas de cobre", "de amapolas". Pero ahora el movimiento hacia la irrealidad es más potente, pues no hay un solo momento de triunfo de la empiria. Las ciudades y los puertos no se *asientan*, sino que *hacen*.

La elocución del poema ha cambiado de acuerdo con esta significación. El poema comenzó con una *caracterización* de los entes (unidad primera), continuó con una *definición* del tiempo (unidad segunda), siguió con un *acontecerle* a los elementos de la empiria física (unidad tercera), y prosigue con un *hacer* de los elementos de la empiria del mundo de la cultura (unidad cuarta).

Los elementos descriptivos atemporales del poema se han convertido en elementos narrativos por lo tanto temporales. Con lo que se establece una nueva tensión. A la negación del

tiempo como referente transformado en referente 0, se opone la presencia del tiempo como referente 01, con una presencia total, insertado en el núcleo del discurso poético.

La forma de la enumeración de lo que las ciudades y los barcos van a lanzar funciona también como una quiebra de la realidad habitual. Por dos razones. Porque las ciudades y los barcos no lanzan barcos, máquinas y fiestas, y porque el nivel ontológico de la enumeración queda quebrado. Los barcos y las máquinas son creaciones humanas con un sentido de pragmatidad, y las fiestas son creaciones humanas donde se expresa la alegría o el regocijo, o donde se celebra un valor superior hasta llegar a la dimensión religiosa.

El contenido de fiestas forma un campo semántico con *estrella, colibrí, teoremas y amapolas*, con lo que las tensiones señaladas en el mundo configurado por este texto se organizan alrededor de la noción de trascendencia, que es otra forma de superar la cotidianidad como la exaltación del amor absoluto en los surrealistas.³⁷

2.5. UNIDAD QUINTA

La unidad quinta introduce la noción de funcionalidad.

Máquinas impacientes
de sin destino, aún:
porque harían la luz
si tú se lo mandabas,
o las noches de otoño
si las querías tú.

En el mundo, las cosas tienen una función, una causa final. Sin función las cosas no son. Por eso el texto elige uno de los entes enumerados en la parte cuarta, las máquinas, que es un ente de la empiria, y lo desrealiza, lo convierte en referente 0.

Las máquinas impacientes
de sin destino

El ser impaciente, al humanizarlas, al traspasar su nivel ontológico, insiste en la desrealización, repitiendo un sema de

³⁷ Jean Cohen, *op. cit.*

las estrofas anteriores. Pero lo decisivo aquí es la insistencia en la temporalidad, la proyección hacia el futuro, y el desarrollo total de la presencia del emisor y del receptor, del yo y del tú.

La impaciencia supone la temporalidad, la inminencia del futuro, lo mismo que los condicionales: “harían”, “si tú se lo mandabas”, “si las querías tú”. Pero sobre todo el *aún*

de sin destino, aún

que forma una relación paradigmática con “vísperas” del título; con el “nada aún” que cierra la parte primera, y con “y me dijeras: ya”, que cierra el poema. Y forman todavía un campo semántico con todas las expresiones temporales del poema, al que abarca así como una totalidad.

El tú, a su vez, preside el núcleo semántico de cuatro de los seis versos de que la unidad consta. Esto literalmente, pues como implicación este tú aparece acompañando al yo emisor desde el comienzo del poema.

La desrealización reitera la misma forma de expresión de unidades anteriores, pues las máquinas pueden hacer *luz*, si tomamos esta palabra en su nivel literal, pero no pueden hacer “noches de otoño”. Se reitera en esta parte quinta la estructura profunda del poema, pues en este mundo de víspera, de nada, hay yo, y hay tú. No sólo hay emisor sino también receptor. Para llevar esta paradoja a su culminación, solo falta postular la presencia del lenguaje: cosa que aparece en la unidad sexta.

2.6. UNIDAD SEXTA

El texto completa este cosmos ficticio que está creando con la imposición de la lengua.

Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. Tu mandato
iba a marcarles ya
sus rumbos, sus acciones.
¿Subir? Se estremecía
su energía ignorante.
¿Sería ir hacia arriba

“subir”? ¿E ir hacia dónde
sería “descender”?
Con mensajes a antípodas,
a luceros, tu orden
iba a darles conciencia
súbita de su ser,
de volar o arrastrarse.

El texto ejerce con los signos la misma operación que ha ejercido con otros entes. Son unos signos y no son unos signos. Es decir pasa del referente 1 al referente 0 para volver al referente 01. Pero aquí la operación aparece explicitada.

Por de pronto funciona con toda claridad la destrucción del referente, la presencia del referente 0. Los signos no son, puesto que —dice literalmente— el significante está separado del significado, el significante no tiene significado.

Pero también existe previamente el referente 1. Los signos reciben los signos. Tanto es así que de primera intención *subir* aparece sin comillas, y así es recibido. Solo en segunda instancia funcionan las comillas, justamente cuando el significante se separa del significado.

¿Sería ir hacia arriba
“subir”?

Y al final de la operación se devela el referente 01:

..... tu orden
iba a darles conciencia
súbita de su ser.

Además de explicitar la operación, el texto la llama con su palabra técnica, que es otra forma de literalizar: “conciencia... de *su ser*”. Esta literalidad exime la exégesis actual y confirma las anteriores.

Antes de conocer su ser, los entes no pueden ser. Son un ser en potencia.

¿Subir? Se estremecía
su energía ignorante.

Los signos pierden su ser, pues, no solo porque están quebrados, sus significantes aparecen separados de los significados, sino también porque aparecen personificados. No solo estremeciéndose, sino también contemplando signos: y prepa-

rándose para convertirse en interlocutores obedientes: los signos perciben signos, y entonces los planos de la realidad se multiplican. Los otros entes perdían su ser, por así decirlo, de una manera pasiva. Los signos de una manera activa, consciente.

El receptor realizará la operación realizada por la poesía: destruir la lengua habitual para crear otra lengua. O realizará una operación numinosa, según el verso de Keats que sirve de epígrafe a *La voz a ti debida*:

Thou Wonder, and Thou Beauty, and Thou Terror.

Como se trata de un texto de poesía que se refiere a la poesía, se trata de una operación reflexiva: los signos —según hemos adelantado— perciben signos y los planos de la realidad se multiplican.

Esta preeminencia temática de la lengua funciona, sistemáticamente, con la preeminencia del receptor, del tú. Los dos órdenes han funcionado intermitentemente a través de todo el texto, y aquí alcanzan su culminación. Y además inextricablemente, esencialmente, unidos. Porque el receptor está propuesto como emisor inminente y fundamental: todo lo que va a hacer es configurar un *mandato*, emitir un *mensaje*, dar una orden. Y todos estos decires están vinculados con la acción.

Culmina también aquí otro proceso indicado. El poeta empezó como una caracterización de los entes en general, continuó por una definición del tiempo, y luego se transforma en una narración: narración de los entes del mundo de la naturaleza, narración del mundo de la cultura, narración de la funcionalidad, y ahora narración en su esencialidad, en su ser pleno. Narración de la lengua.

De todos los signos de la lengua, el texto se refiere sólo a los verbos. El mandato del tú

iba, a marcarles ya
sus rumbos, sus acciones.

Y luego desarrolla unas acciones posibles, y entonces consiste esencialmente en verbos. O de sintagmas que indican acción: Se estremecía su *energía*: “ir hacia arriba”; “ir hacia dónde”.

Pero lo decisivo. Su ser es un hacer. El texto lo dice denotativamente:

iba a darles conciencia
súbita de su *ser*,
de volar o arrastrarse.

El ser como acto es esencial en la poesía de Salinas. Está adelantado en el primer verso de *La voz a ti debida*:

Tú vives siempre en tus actos.

La estructura profunda del poema llega aquí a una de sus dimensiones absolutas. Porque si no hubiera lengua no habría nada, ni el mundo exterior, ni emisor ni receptor, ni el poema mismo. Y al reconstruirse la lengua, al transformarse el referente 0) en referente 01, la operación de rescate del Ser adquiere su máximo esplendor. En medio de esta desrealización absoluta, la sintaxis y la prosodia mantienen el mundo habitual sosteniendo su ser habitual.

2.7. UNIDAD SÉPTIMA

La unidad séptima explicita la dimensión absoluta establecida en la parte sexta, proyectándola hacia su generalidad.

El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú.

Para realizar esta explicitación, reduce su contenido a dos entes: el mundo, como una totalidad, y el tú. La primera subunidad:

El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba

exacerba la contradicción central. A pesar de todos los contenidos indicados en las seis partes primeras, el texto insiste: todos los referentes 1 que han sido nombrados son en realidad referentes 0.

La paradoja se intensifica hasta proponer dos juicios contradictorios. El texto viene a decir:

1) No hay nada. *El mundo está vacío, sin empleo*: insisten en la contradicción, en la paradoja de la estructura profunda. Pues si está vacío, hay mundo, hay algo que está *vacío*.

Pero si está vacío no es el mundo, el mundo está constituido por entes. Y si está sin empleo, hay *algo* que no tiene función, que no tiene empleo. Pero algo que no tiene empleo, que no tiene función, no es un ente. Es constitutivo del ente el tener función. Causa final. Hay un referente 1 que pasa a ser un referente 0. Hay un referente 1 destruido.

El texto también viene a decir.

2) *Hay un tú*, que va a dar el impulso. Pero *no hay un tú*, puesto que *el mundo está vacío*. El receptor también se transforma. Puesto que de receptor, de pasivo, pasa a ser actor, a dar *impulso*. Y al transformar su ser, transforma el ser del mundo, que de *vacío*, de *sin función*, pasa a tener ser, a estar "lleno", a tener función, a tener *empleo*. El referente 0 pasa a ser referente 01, después de haberse transformado de referente 1 en referente 0.

El receptor, el tú, como hemos indicado, realiza una operación numinosa, es un dios creador puesto que le daría ser al no ser. Y este ser, reiteradamente, es producto de una acción, de un impulso. El ser será para este texto, como para Aristóteles, una *energeia*, no un *ergon*. Lo mismo que la lengua para Humboldt.

2.8. UNIDAD OCTAVA

Por fin se impone en este mundo del poema, el ser-no ser del yo.

Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo, esperando
—ay, si no me mirabas—
a que tú me quisieses
y me dijeras: "Ya".

Este yo aparece pleonásticamente negado, como referente 0. "Vacante,/por nacer".

Pero también pleonásticamente afirmado, como referente 01. "...anheloso,/con los ojos cerrados, preparado ya el cuer-

po / para el dolor y el beso, / con la sangre en su sitio, / yo, esperando. . .”

La paradoja, la contradicción, es aquí más enérgica, pues el yo no puede ser afirmado ni negado plenamente.

Puesto que cuando va a decir la negación (“vacante, por nacer”) ya está afirmando su ser: “Y junto a ti”. Junto a ti por nacer es una contradicción absoluta.

Y cuando va a decir la afirmación, esta funciona sólo como una posibilidad inminente, como una potencia, no como un acto. La afirmación más plena, “yo”, aparece negada: “esperando”.

Pero funciona aquí una paradoja todavía más radical.

¿Quién dice yo? ³⁸

No se trata, por de pronto, del yo emisor del poema, pues este yo existe desde que aparece el verso “¡Qué gran víspera el mundo!” Si este yo no existiera hasta que el receptor dice “Ya”, no habría poema.

Tampoco se trata del poeta, de Pedro Salinas, que existe desde antes, y después, de que el poema aparezca.

Creemos que se trata de un personaje ficticio, de un actor, creado por el texto para que actúe en este mundo ficticio.

Y esto plantea la paradoja central del discurso poético que estamos analizando.

Pues todos los actos lingüísticos que constituyen el discurso son actos declarativos.³⁹ Aparentemente tratarían de configurar una realidad, una objetividad, no una ficción.

Pero, según ha mostrado Richard Ohmann⁴⁰ los actos lingüísticos del discurso poético son ficticios. Tienen una fuerza ilocutiva mimética.

El discurso trataría, así, de ficcionalizar una objetividad.

HUGO COWES

Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

³⁸ FERDINAND ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme*, Paris, 1955.

³⁹ SUSANA REISZ DE RIVAROLA, “¿Quién habla en el poema?”, *Filología XX* (1985).

⁴⁰ RICHARD OHMANN, “Speech Acts and the Definition of Literature”, *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971). ANA MARÍA BARRENECHEA, “Los actos lingüísticos en la teoría y en la crítica literaria”, *Lexis*, V, 9 (Diciembre 1981).

VERSOS POPULARES IMPRESOS

1. EL HOMBRE QUE LLEGÓ DESDE EL TIEMPO

El hombre que distribuía (vendía y regalaba) hojas con versos impresos de los que se decía autor estaba, en aquella jineteada de Sierra de la Ventana¹ (febrero de 1988), como uno más de tantos criollos con apellidos vascos o “turcos”, italianos, ingleses o escandinavos, que se jugaban la vida sobre el lomo de un caballo indómito, o contemplaban las hazañas de a pie o desde el asiento de sus trajinadas camionetas. Y era uno más, sumado al mundo de Iturrioz, el cantor estimado, de profesión “leonero”, que improvisaba décimas perfectas pulsando su guitarra y regalaba música para acompañar las de quienes, espontáneamente, le respondían; de los hermanos Nielsen, rubios como vikingos pero notables jinetes y criollos de ley; del “turco” que llegó de Catamarca con su cargamento heterogéneo (de mantas de vicuña a baratijas plásticas) y una guitarra argentina; de las mujeres que esperaban su turno para florear en las cumbias y pasodobles, las rancheras y los chamamés, al son de los “arreglos” musicales de un esforzado cuarteto.

Su presencia me recordó la Sátira de Labardén² y la historia de unas mentadas “décimas” anónimas cuyo destino final de hoja volante fue el de envolver tabaco en un cigarro; me recordó al versero de Quillota³ y su travieso diálogo con la

¹ Localidad de la provincia de Buenos Aires

² Escrita por Manuel José de Labardén (1714-1810) “en ocasión del tumulto que ocasionaron unos sonetos del Padre Maziel”, que se halla entre los manuscritos de la colección Gutiérrez (cfr. W. G. WÉYLAND, *Poetas coloniales de la Argentina. Antología*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1949, p. 74).

³ Cfr. “Contrapunto entre un versero y una niña”, en RODOLFO LENZ, *Uer die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile. Ein Beitrag zur chilenischen Volkskunde*, Halle, 1895. (Separata de las páginas 141-163 del

niña compradora; me recordó las páginas del mexicano Vicente T. Mendoza⁴ y del brasileño Luis da Cámara Cascudo,⁵ me recordó a otros autores-vendedores que he conocido en otras épocas y me pareció que todos esos personajes eran uno solo y que ese único versero era inmortal: una realidad imaginaria y no por eso menos verdadera. Ayer y hoy se unieron en la continuidad de un quehacer antiguo y actual que excede a su creador y trasciende su tiempo: la poesía popular impresa.

2. APUNTES PARA UNA CRÍTICA RETROSPECTIVA

Cuando a mediados de la década del 50 comencé a trabajar sobre las especies poéticas del folklore —tras las huellas, rastreables en el libro y la cátedra, del gran teórico de la especialidad, mi maestro Bruno Jacovella,⁶ y por el camino anchamente abierto por el máximo recopilador del folklore poéti-

Homenaje con que los ex alumnos del doctor Adolfo Tobler celebraron su nombramiento en la Universidad de Berlín, Halle, Niemayer, 1895), o su versión en castellano, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno, en Anales de la Universidad de Chile*, t. 144 (Santiago, 1919), pp. 511-622; y *Revista de Folklore Chileno*, VI, entregas 2ª y 3ª. También en O. FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, "Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche, II", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6, Buenos Aires, 1969 [en tapa 1966-1967], p. 193.

⁴ VICENTE T. MENDOZA, *La décima en México. Glosas y valonas*, Prólogo de Juan Alfonso Carrizo, Buenos Aires, Ed. del Instituto Nacional de la Tradición, 1947; *El corrido de la revolución mexicana*, México, 1956 (Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución), entre otras obras.

⁵ LUIS DA CÁMARA CASCUDO, *Vaqueiros e Cantadores. Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*, Porto Alegre, Ed. Livraria do Globo, 1939 (Biblioteca de Investigação e Cultura).

⁶ BRUNO C. JACOVELLA (1910). Algunos de sus más importantes trabajos de teoría del folklore se publicaron en *Folklore argentino* de JOSÉ IMBELLONI y otros, Buenos Aires, Nova, 1959. Tales "Las especies literarias en verso", pp. 103-131; "Las regiones folklóricas argentinas", pp. 85-102; "Las supersticiones", pp. 241-264. Otros ensayos del mismo carácter: "Apuntes sobre tipos y estratos de los hechos culturales poéticos", en *Boletín del Museo de Motivos Populares Argentinos "José Hernández"*, año II, nro. II, Buenos Aires (julio-agosto 1950), pp. 2-6; "Los conceptos fundamentales del Folklore. Análisis y crítica", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, 1, Buenos Aires, 1960, pp. 27-48.

co argentino, Juan Alfonso Carrizo—,⁷ los versos populares impresos se me fueron presentando de tanto en tanto, en medio del patrimonio de tradición oral, como zarzas en un jardín. Surgían del “criollismo” que alarmó así a los críticos de fines del siglo XIX⁸ como a los de las primeras décadas del siglo XX y proyectara esos recelos en obras de tan diversa intención como la de Juan Alfonso Carrizo —preservador del legado poético del período áureo español— y la de Jorge Luis Borges⁹ —defensor de una ilimitada apertura para el universo del escritor argentino—. Pero el criollismo no era, en realidad sino una máscara para el afloramiento de fenómenos preexistentes en el marco histórico de aquel momento.

La poesía impresa para consumo popular constituye un capítulo de la historia de las letras universales que justificaría, por sí solo, la existencia de una sociología de la literatura: tal es el grado de complejidad de su etiología si tomamos en cuenta sus rasgos definidores, sus constantes y variables formales y funcionales, la elaboración de su “imaginario”, la ecotipicidad de sus emergentes y la capacidad de actualización que la caracterizan. Por aquellos años el tema no había tenido un tratamiento general en nuestro medio y los trabajos que luego reconocimos como aportes para su análisis aparecían aislados o catalogados en disciplinas como la historiografía, el tradicionalismo o la simple crónica de época.

⁷ Juan Alfonso Carrizo (1895-1957). Cfr. JULIÁN CÁCERES FREYRE, Juan Alfonso Carrizo. Contribución a su Bio-Bibliografía”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, 1, 1961 [en tapa 1960], pp. 19-25. También: BRUNO C. JACOVELLA, *Juan Alfonso Carrizo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

⁸ Cfr. ALBERTO NAVARRO VIOLA, *Anuario bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, Impr. Bredin, 1878-1887. También: ERNESTO QUESADA, *El criollismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ed. Coni, 1902, entre otras obras.

⁹ Ya en 1926, en el Discurso preliminar de su obra *Antiguos cantos populares argentinos, Cancionero de Catamarca*, Carrizo establece la filiación hispano-medioeval del cancionero tradicional argentino, señala la diferencia entre poesía folklórica y poesía gauchesca y sostiene que esta última deriva de los romances decadentes de la España del siglo XVI. En el mismo año, Jorge Luis Borges publicaba en *Nosotros* su artículo “Las coplas acriolladas” donde reniega del fingido criollismo y reclama para el escritor argentino el derecho a ensayar todos los temas: “El cacharro incásico, las lloronas, el escribir *velay*, no son la patria” (p. 79).

Entre 1959 y 1960 tuve por primera vez conciencia plena de que era necesario desenmascarar, como campo de profundo interés para la crítica literaria, el de lo que entonces llamé sin originalidad, "folletería". Dediqué a ello el título final de la Introducción de mi primer libro,¹⁰ como un reclamo de juvenil urgencia:

[...] en el transcurso de nuestras búsquedas en archivos y bibliotecas, hemos tropezado muchas veces con piezas de valor ya histórico, ya literario, que llamaron profundamente nuestra atención. Además de las composiciones poéticas aparecidas en periódicos, que por sí solas darían motivo para voluminosas publicaciones, nos interesaron especialmente los folletos impresos y destinados a una amplia difusión popular, de cuya importancia y función social en nuestro país poco o nada se ha dicho.

Recordaba a continuación los estudios de Vicente T. Mendoza en México y los de Eugenio Pereira Salas en Chile,¹¹ sobre las "hojas sueltas" y opinaba:

Bien sabemos que existieron, pero también sabemos que se han perdido y sólo algunos prolijos investigadores de la historia han hallado una que otra muestra de este tipo de difusión.

Este último comentario constituye uno de aquellos felices errores que nos enseñan a desconfiar de la desesperanza: ya veremos después cómo debí rectificar gozosamente el arriesgado aserto.

Por esos mismos años, el erudito estudioso del *Romancero* y del *Refranero*, Ismael Moya,¹² publicó su obra *El arte de los payadores*, en cuyo interesante Capítulo XI expresa:

Otro tipo de payador que se negaba a pasar el platillo, hacía en cambio repartir hojas sueltas y pequeños folletos —reminiscencia de la actitud medieval de distribuir pliegos con romances— en los que estaban impresas sus mejores poesías origi-

¹⁰ OLGA FERNÁNDEZ LATOUR, *Cantares históricos de la tradición argentina*, Buenos Aires, Inst. Nac. de Investigaciones Folklóricas, 1960.

¹¹ EUGENIO PEREIRA SALAS, *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Inst. "Ramón A. Laval", sin fecha.

¹² ISMAEL MOYA, *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Ed. P. Berruti, 1959.

nales, por lo común corridos criollos narrando algún suceso memorable, crimen, pelea, milagro, terremoto, acontecimiento político. Esas hojas sueltas tenían precio, y eran pocos los que se abstenían de comprarlas, no por egoísmo, sino por falta de dinero. En ciertas ocasiones, el payador de las ciudades, agregaba una lámina con su retrato, y a veces algunas décimas al pie. Yo poseo una colección de estas hojas y láminas. Y he aquí el milagro de la admiración popular por el payador genuino: algunas de esas láminas me fueron obsequiadas como atención especial de estima, por quienes las conservaban religiosamente. Eran valioso recuerdo. Y en aquellos folletos y pliegos, parece que se hubiese reconcentrado el aroma de una milagrosa emoción de patria [...]

El doctor Moya ya había tratado el tema, breve pero coloridamente, en el tomo II de su *Romancero*, al transcribir versiones de los romances monorrimos españoles titulados “El alarbe de Marsella” y “Los once amores nuevos”, que han sido recogidos en el legajo 150 de Entre Ríos de la Colección de Folklore de 1921 (y son primos hermanos de los impresos, vendidos en Buenos Aires por el Almacén de papel de Alemany Hermanos, que integran la colección de Lehmann-Nitsche y de los hallados en España por Leda Schiavo, uno al menos con “décimas glosadas”, que nuestra destacada compatriota estaba estudiando cuando la visité en Chicago, el año pasado, en ocasión de mi paso por su Universidad). Moya decía lo siguiente:

Nuestros abuelos solían referir en rueda familiar la historia del alarbe, reproducida en América por juglares ciegos que recorrían la campaña cantando de puerta en puerta a cambio de unos cobres.

En Buenos Aires fue reproducida en pliegos sueltos que se vendían luego a diez centavos por los pueblos del interior. Recuerdo que a Dolores, mi tierra, llegaban frecuentemente, de paso para otras localidades del sur, individuos con carpetas ahitas de pliegos en los que se describían hechos resonantes en largos romances que eran leídos con avidez. Aquellos hombres recorrían las calles de mi ciudad voceando incansablemente el título de los pliegos y agregando que se trataba de la crónica romanceada de un famoso crimen, o de un rapto dramático, cuando no de una tragedia de amor. (p. 427).

Lamentablemente, tras el fallecimiento del doctor Moya, no hemos podido conocer el destino de su colección de versos

impresos que con tanta afectividad recordara en sus páginas transcriptas.

Poco tiempo después, otra colección nos pondría frente al buscado universo de poesía popular impresa.

Entretanto, por ser texto de carácter general sobre este tema y encontrarse contenido en una obra totalmente agotada, creo de utilidad continuar con la cita de mi libro de 1960:

La folletería, sin ser una manifestación moderna —como que tiene sus antecedentes en la literatura de cordel española y que en nuestro país se presenta bien arraigada en la tradición popular en 1835, con los romances de la muerte de Quiroga—,¹³ aparece a fines del siglo XIX y principios del XX ejerciendo una importante influencia en la cultura campesina.

Según la teoría de la degradación de los patrimonios culturales,¹⁴ el contenido de la cultura *folk* depende estrechamente de lo que se le da como pasto espiritual, de los modelos que se le muestran como prestigiosos y bellos.

Los grandes temas del Siglo de Oro español, los artificios formales íntimamente ligados a una concepción mística de la vida, dieron en la Argentina varias generaciones de poetas glosadores, cuyas obras alcanzaron la popularización, la tradicionalización, la folklorización. Las formas narrativas propias del antiguo juglar tuvieron sus herederos en los argumentos o romances criollos, ya noticieros (políticos o policiales), ya novelescos.

Pero en tanto que el pueblo mantenía vivos estos legados de generaciones pasadas, ¿qué se le ofrecía de nuevo en las capas superiores como formas dignas de imitación?

Las odas e himnos que representaban la poesía cantable ilustrada de la primera mitad del siglo XIX eran sin duda de peor gusto que las glosas compuestas por los poetas rurales. Las brillantes escuelas literarias que se sucedieron señalaron cada vez más la diferenciación entre un grupo social donde la poesía tenía vida propia, basada en la cultura letrada, y las comunidades en que el canto seguía indisolublemente unido a las formas poéticas.

¹³ En *Cantares...* (1960), reunimos la mayor colección de piezas del ciclo de Quiroga, particularmente sobre el tema de su muerte (pp. 38-68).

¹⁴ Hay una extensa nota sobre bibliografía referente a esta teoría, "gesunkene Kulturgut" enunciada formalmente por Hans Naumann en la década del 30 de nuestro siglo (cfr. Jacovella, 1960).

La importancia de la música era tan grande, que el solo hecho de que resultara ampliamente popularizado el llamado "Tono de la Verbena de la Paloma", que corresponde a una parte de dicha zarzuela —la que comienza diciendo "¿Dónde vas con mantón de Manila?"—, posibilitó la difusión en medios indudablemente *folk* de versos decasílabos, tradicionalmente repudiados por el gusto popular. Y con el mismo *tono* se cantaron los que en Santiago del Estero compusieron los contrarios al gobernador Lagar, que comenzaban

¿Dónde va su excelencia Lagar
tan despacio y abriendo la boca?
—Voy pensando quien venga a tallar
si me falta la influencia de Roca...¹⁵

Con este tono se difundió en todo el país la composición referente al conflicto con Chile que Carrizo registra en su *Cancionero Popular de Catamarca*¹⁶ y que aparece en el legajo 111 de Palmar, Entre Ríos, donde se la atribuye a Gabino Ezeiza, cuyos primeros versos dicen:

¿Dónde van? nos dirán los chilenos,
si a Santiago nos vieran llegar;
a vengar a la patria, diremos,
lo que Chile pretende ultrajar.

Isabel Aretz, que se ocupa de esta música, recoge una versión poética que se le acoplara, la cual refleja un suceso político y no es ya lírica sino narrativa. Es la que comienza

¿Dónde vas con el bulto apurado?
A los lagos lo voy a tirar,
son los restos de Ernesto Conrado
que lo acabo de descuartizar.¹⁷

Fue muy popular en todo el país, ya en nuestro siglo.

¹⁵ Legajo 189, El Charco, Santiago del Estero, de la Colección de Folklore (Encuesta Nacional del Magisterio, 1921) y ORESTES DI LULLO, *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires, Univ. Nac. de Tucumán, 1940.

¹⁶ Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos Cantos populares argentinos. Cancionero popular de Catamarca*, Buenos Aires, Impr. Silla Hnos., 1926.

¹⁷ La Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche contiene folletos en verso sobre este tema. Cfr. OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, *Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche. III*, Buenos Aires, Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, Nro. 7, Buenos Aires, 1973 [en tapa 1968-71], p. 295.

Aretz registra una versión tucumana en *Música Tradicional Argentina. Tucumán* (pág. 609).¹⁸

Como los nuevos modelos que provenían de la *élites* no llegaban a impresionar la sensibilidad popular, las comunidades rurales se volvieron hacia otras fuentes de recursos intelectuales: la literatura “barata” escrita sobre temas campesinos por buenos o malos conocedores de este ambiente, en que al menos se conservaba el verso octosilábico y con frecuencia se usaba la décima. En la mayor parte de los casos sus autores expresaban que eran “Argumentos para cantar”, y también, según era ya tradicional, indicaban la forma musical correspondiente: “para cantar por cifra”, “para cantar por milongas”.¹⁹

El interés por estos materiales me condujo entonces a un universo biblo-hemerográfico característico del Buenos Aires de aquella época, en el que se enfrentaban la afirmación de una poética popular —campera u orillera—, y las negaciones urbanas respecto de los valores allí representados, ante la mirada de algún sagaz observador extranjero. Veamos los testimonios:

A fines del siglo XIX esta clase de literatura proliferó enormemente. Navarro Viola en su valioso y entretenido *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*,²⁰ se ocupa de las obras de este tipo llegadas a sus manos, con divertidos comentarios. Dice por ejemplo en 1886, con referencia a la *Revolución Oriental*, relación en verso del soldado Martín Troncoso (alias) Tres de Oros:

“Mala imitación, en detestables versos, de los poemas gauchescos de José Hernández, del Campo, etc. La popularidad de éstos ha despertado la codicia de muchos *payadores*, que repiten de tiempo en tiempo sus tentativas estériles”.

¹⁸ ISABEL ARETZ, *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folklore*, Buenos Aires, Univ. Nac. de Tucumán, 1946.

¹⁹ Lo mismo ocurre en los impresos actuales. La indicación “milonga campera” aparece en varias composiciones de las obtenidas en Sierra de la Ventana con letra de Julio P. Sotocá ya sea como subtítulo, ya en el cuerpo de alguna décima. Ejemplo: “Entrelazando el pasado / esta milonga campera / va rumbeando campo afuera / buscando un tiempo olvidado. / El Indio al gaucho enfrentado / peleándose en la extensión / con boleadora y facón / en una lucha que aterra. / El soldado y el indio en guerra / sin dar ni pedir perdón”.

²⁰ Véase nota 8.

Dos Payadores de contrapunto. Editores Llambías y Pardo, Buenos Aires, 1886:

“Debía intitularse: ‘Dos tontos de marca mayor’. Tales se revelan los infelices paisanos a quienes se hace pagar. El lenguaje gauchesco carece aquí de espontaneidad y las ideas felices son cosa del otro mundo para el cantor. Demás está decir que, siendo malas, estas obritas circulan con facilidad, pues son del gusto del grueso público”.

Cantares criollos, por Gabino Ezeiza, Buenos Aires, Tommasi Ed. 1886:

“Ezeiza es, seguramente, un payador inspirado y original...”

En 1887 comenta, entre otras cosas:

Sebastián Berón, *Décimas variadas para cantar con guitarra*, Ed. Llambías y Pardo, 1887:

“¡Para cantar con guitarra!... Está dicho todo.”

Cantos populares. *La Argentina* por A. F. Primera Parte. Dominación española. Buenos Aires, 1887:

“Colección de versos en que se narran los hechos culminantes de la historia argentina. Destinados a la masa popular, tienen esos versos las propiedades del agua destilada: son inodoros, incoloros e insípidos.”

Sebastián Berón. *El hijo de Pancho el Bravo*, Edit. Llambías y Pardo. T. I y II, Ed. S. C. Berón. Buenos Aires, 1887:

“Malísimo como todo poema gauchesco de los que hoy aparecen por docenas...”

F. A. La Madrid. *El gaucho de Cañuelas*, Buenos Aires, 1887:

“Desahogo de algún poeta rural: carece de verdad, de gracia y de sentido común. A cada paso salen a relucir los *alfajores*, las *garabinas* y otras armas de la literatura campesina, falsa por su observación, detestables por sus formas.”

En esa misma época Eduardo Gutiérrez publicaba sus popularísimas novelas, que salían como folletín en el diario *La Patria Argentina*, y algunas de las cuales se presentaron más tarde como libros. Para conocer el juicio de sus contemporáneos ilustrados recurrimos una vez más al *Anuario* 1883 de

Alberto Navarro Viola, quien las califica como “narraciones novelescas, horripilantes, para lectores de campaña; factura especial para estragar el gusto y desnaturalizar la historia”. La crítica —pensamos— era dura. Se consideraba a estas obras a través de prejuicios literarios y sociales. Se temía que aquella historia popular, una historia social, se opusiera con su realidad y su mitología, a la realidad y la mitología de la historia oficial. Por eso se opacaban los valores del escritor, para desalentar su ideología. “Gutiérrez —decía— será tal vez uno de los reivindicados por la historia literaria. Pero no es esto lo que más nos interesa por ahora sino la comprobación de que la obra de Gutiérrez fue uno de los pocos elementos absorbidos por el pueblo a fines de siglo; absorbidos y reelaborados, por medio de una abundante tradición escrita y probablemente también por la tradición oral”. Y, tras el testimonio del enfrentamiento entre dos culturas, rural y urbana, cuyos deslindes no se hallaban aún totalmente marcados y entre las cuales circulaba profusamente la corriente inmigratoria, mi ensayo llegaba al “observador extranjero” con una referencia a la personalidad que más había de gravitar en el conocimiento del tema que nos ocupa: Roberto Lehmann-Nitsche.

A partir de aquí se abordaba directamente, en el trabajo que estoy citando, el metadiscurso de los versificadores de las novelas de Gutiérrez y de sus continuadores, generadores de ciclos relativos a los personajes consagrados y a sus parientes y amigos. El libro de Lehmann-Nitsche, *Santos Vega*²¹ se tomó como base para el análisis de tales procesos, sin ignorar que el campo era mucho mayor:

[...] no sólo con *Santos Vega* ha ocurrido este fenómeno. Muchas otras novelas de Gutiérrez fueron versificadas. En la Biblioteca Nacional se hallan, versificadas por Bartolomé Rodolfo Aprile: *El alma de la montonera*, *El Chacho*, *El gaucho Cipriano Cielo*, *Hormiga Negra*, *Juan de la Cruz Cuello*, *Juan Moreira*, *Julián Giménez*, *Los Hermanos Barrientos*, *El matrero*, *Amarga flor*, *La muerte del caudillo*, *Pastor Luna*, *El tigre de Quequén* y *El último payador*. Todas ellas son ediciones La Campana, Colección Gaucha, Buenos Aires, 1835.

²¹ ROBERTO LEHMANN-NITSCHKE, *Santos Vega*, Buenos Aires, Impr. Coni Hnos., 1917 (Edición especial del tomo XXII del *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba, Folklore Argentino V*).

Tras dar cuenta de otras versificaciones de novelas de Gutiérrez, dos de las cuales se incluyen en el Apéndice del libro (pp. 419 a 430) por haber sido transcriptas en legajos de la Colección de Folklore de 1921,²² decíamos en el final del texto introductorio:

El estudio de la folletería es generalmente ingrato. Literatura que carece del brillo de la ilustración y de la espontaneidad del folklore, resulta más placentero ignorarla que hurgar en sus motivaciones y su destino. Sin embargo la proliferación de esta folletería que tanto alarmaba a Navarro Viola se debía a que ella trataba de llenar el enorme hueco cultural que iban dejando las tradiciones decadentes.

¿Qué resabios habrán quedado de este movimiento en la tradición oral? ¿Habrá pasado todo aquello como una moda fugaz? ¿Habrá dejado alguna raíz en la cultura del pueblo?

Como toda corriente cultural que no nace de lo más alto, parece que ésta careció de la fuerza necesaria para llegar a lo más profundo del alma popular. Su prestigio fue escaso, su influencia breve, su decadencia rápida y es total su olvido.

De todos modos se justificaría una investigación minuciosa de la folletería del siglo pasado y principios del nuestro, que tal vez aportara datos importantes para la historia de la literatura argentina.

Seguramente hoy no habría suscripto las afirmaciones del penúltimo párrafo en cuanto al "total olvido", sin aclarar que esto puede decirse de los temas pero no del circuito comunicacional. Sin embargo, en todo lo demás, confieso estar de acuerdo.

Quedaba, pues, formulada la hipótesis de trabajo y determinada la doble condición material en que se presenta la poesía popular impresa (independizada de lo periodístico): las *hojas sueltas* (que, como vimos, creíamos perdidas) y la *folletería* (que pensábamos poder recuperar). Como antecedentes para el conocimiento de las primeras existían ya los materiales de la Colección de Folklore de 1921, las referencias de Carri-

²² Sobre la Colección de Folklore de 1921, cfr.: OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, *Sesenta años después. Visión crítica actual de la Colección de Folklore de 1921* (En *Revista Nacional de Cultura*, año 3, 10, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981).

zo y Jacovella,²³ los recuerdos de Ismael Moya...²⁴ Para la aproximación a los segundos se sumaban la obra de Ernesto Quesada,²⁵ el ya citado *Santos Vega* de Lehmann-Nitsche, los artículos que Carlos Vega estaba publicando en la revista *Folklore*²⁶ y los aportes de enfoque historiográfico y social de Ricardo Rodríguez Molas,²⁷ Luis Soler Cañas²⁸ y Marcelino Román.²⁹

En la década del 60 el tema de la literatura popular impresa había entrado definitivamente bajo la lupa de los investigadores. Augusto Raúl Cortazar le dedica buena parte del Capítulo II "El folklore literario: fuentes escritas y compilaciones documentales", de su obra *Folklore y Literatura*³⁰ donde, bajo el subtítulo de "Estímulos escritos de la literatura oral", se refiere al fenómeno que nos ocupa proporcionando ejemplos de procedencia internacional. Dice, por ejemplo, en un fragmento de su magistral síntesis:

Tomando como punto de referencia los cuentos y romances, se puede afirmar, en términos generales, que en el curso de los últimos siglos se ha ido delineando una *tradicción escrita* que

²³ *Cantares de la tradición bonaerense contenidos en dos cuadernos manuscritos hallados en una estancia del partido de Maipú*, introducción y notas de Juan Arfonso Carrizo y Bruno C. Jacovella (En *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, I, 1 (Buenos Aires, enero-junio 1948), pp. 258-294.

²⁴ ISMAEL MOYA: obra citada en nota 12. También *Romancero*, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Folklore, 1941 (Estudios sobre la Colección de Folklore, 1), p. 427.

²⁵ Véase nota 8.

²⁶ CARLOS VEGA, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista Argentino*. En *Revista Folklore*, 48-99 (Buenos Aires, agosto 1963 a julio 1965). Estos artículos fueron recogidos en el volumen del mismo título editado por el Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1981.

²⁷ RICARDO RODRÍGUEZ MOLAS, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830* (En *Historia*, II, 6, (oct.-dic. 1956), pp. 99-137 y otras obras.

²⁸ LUIS SOLER CAÑAS, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la federación (1830-1848)*, Buenos Aires, Ed. Theoría, 1958.

²⁹ MARCELINO ROMÁN, *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1957.

³⁰ AUGUSTO RAÚL CORTAZAR, *Folklore y Literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

difiere en sus procesos y resultados de la *oral* de carácter folklórico. Serían corrientes paralelas, pero no aisladas, sino intercomunicantes. La primera presenta en nuestro tiempo rasgos y problemas nuevos y cada día más complejos, no bien estudiados todavía. Una categoría especial de esas publicaciones está representada por la *literatura de cordel*³¹ (*littérature de colportage*). Debido a su ínfima categoría tipográfica (pliegos sueltos, folletos) y a su frecuente falta de jerarquía literaria, no suele ingresar en las compilaciones bibliográficas eruditas. No obstante, estos *pliegos de cordel* explican, por ejemplo, la difusión de muchos romances, así como el contenido de los *Romanceros* que inicialmente aprovecharon sus textos. La literatura de cordel ha facilitado el conocimiento popular de numerosas obras literarias, como las novelas de caballería, pastoriles y picarescas, así como los cuentos del repertorio universal como los de Grimm y Perault. Claro que los textos aparecen plagados de erratas, abreviados o enriquecidos con episodios espurios, las novelas con frecuencia versificadas y los poemas épicos narrados en prosa. Dejando de lado la cuestión de que tales textos configuran una propia, específica tradición, digna de estudio, lo que aquí interesa es el hecho cultural de su increíble difusión, que alcanza también a los grupos *folk* ya directamente, ya a través del recordado lector de aldea. (pp. 41-42).

El tema estaba lanzado como un rico campo para la investigación y se advertía claramente su interdisciplinariedad.

Yo había iniciado mi colección de impresos por medio de corresponsales en el interior y en países extranjeros y realizaba asiduas visitas a la hoy desaparecida librería de Andrés Pérez Cuberes uno de cuyos propietarios, Andrés Pérez hijo, veríamos aparecer como "autor y recopilador" de las obras que editaba y vendía.

Poco a poco fui tomando contacto con coleccionistas de estos materiales —como el recordado don Oscar Carbone—³²

³¹ Hay una nota de pie de página que dice: "Expresión que se origina en el hecho de que los pliegos y folletos se exhibían para su venta pendientes de una cuerda. Equivale, en nuestra época, a la llamada 'literatura de quiosco'", p. 42.

³² Hemos reproducido impresos de la colección Carbone en el trabajo *Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche*, entre ellas una hoja suelta de 46 cm por 60, con un grabado alusivo y la

y se ampliaba en mi conocimiento el espectro de las maneras de penetración interestrática de los versos del pueblo.

Para deslindar el campo resultó imprescindible recurrir a las lúcidas caracterizaciones realizadas por Bruno C. Jacovella respecto de poesía "artística o académica", "pastoril", "germanesca", "folklórica" y "popular". Aunque los límites de este último concepto rebasan los de nuestro tema, entendemos que brindan el marco pertinente.

Por vía popular —dice Jacovella— es la que escriben autores de poca monta y de fama circumscripita y perecedera, para ser cantada con aires y bailes populares (es decir comunes a todas las capas sociales). Se pone de moda en seguida, y por regla general, en igual forma desaparece, formidablemente envejecida. Aunque difundida por escrito entre los juglares urbanos, circula oralmente en el pueblo, sólo que sin variantes (como dice Menéndez Pidal). Puede cantar temas ideales o realistas, en la lengua general corriente o bien mechada de vulgarismos, cuando no de voces de germanía. Presenta múltiples formas: teóricamente, requiere versos cortos, como todo lo que se canta, pero hay también poesías populares en versos largos, bien medidos; otras veces hasta carece de métrica y de rima regular como si estuvieran hechos para adaptarse a una música preexistente (lo que sucede con frecuencia en la mala música popular). Su centro de producción y difusión está en las grandes ciudades. A diferencia de la poesía *aristológica*, especies o ejemplares aislados de ella pueden folklorizarse, es decir, permanecer y circular tradicionalmente en el sustrato, después de haber caducado su boga en el superestrato.³³

Teóricamente ubicado el material de estudio, lo que faltaba era lograr una aproximación mayor al hecho mismo, ya que los impresos del período hispánico, las piezas de la primitiva producción gauchesca y algunas otras sueltas que se rescataran, como suplementos de los diarios, revistas teatrales,

música para piano correspondiente. El texto es una composición en verso, 24 sextillas 8 a b b a c c, está escrito en francés y su título es *Tremblement de terre de Mendoza/Narration fidèle et lamentable de l'épouvantable tremblement de terre qui a eu lieu le 20 Mars/1861, à 9 heures 20 dans la ville de Mendoza, et qui a englouti en moins de trois/secondes, plus de 10.000 habitants/Dédiée aux âmes charitables.*

³³ BRUNO CAYETANO JACOVELLA, *Apuntes sobre tipos y estratos de los hechos culturales poéticos*. Véase nota 6.

hojas y folletos con versos de felicitación o dedicatorias, etc., no permitían establecer una verdadera taxonomía basada en las constantes y variables de un número apreciable de datos ciertos.

3. LA "BIBLIOTECA CRIOLLA" DE ROBERTO LEHMANN-NITSCHÉ

Esta oportunidad se presentó casi diría providencialmente, cuando plurales factores solidarios entre colegas y amigos generosos se conjugaron para permitir el acceso a los materiales básicos de esta investigación.

En primer lugar me cabe agradecer al distinguido estudioso chileno Manuel Dannemann, que me obsequió la colección de hojas sueltas con poesía impresa que Roberto Lehmann-Nitsche enviara a su colega y compatriota, el filólogo Rodolfo Lenz, residente en la nación trasandina, seguramente mientras éste preparaba su trabajo —precursor de las investigaciones sobre el tema en América— *Über die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile. Ein Beitrag zur chilenischen Volkskunde*, 1895.³⁴ Estas hojas, catorce en total, quedaron en poder de la familia de Lenz después de su muerte ocurrida en 1938 y en aquel año de 1965 le fueron entregadas al doctor Dannemann quien, conociendo mi preocupación por el tema —y atento a que se trataba de materiales rioplatenses— tuvo a bien obsequiármelas.

Visitaba periódicamente el Instituto Nacional de Antropología, por amistad con su director, Julián Cáceres Freyre, el director del Instituto Ibero-Americano de Berlín, doctor Hans-Joachim Bock, quien se interesó por el trabajo encarado y me ofreció completar los datos obtenidos con los procedentes de las colecciones donadas por Roberto Lehmann-Nitsche a la institución berlinesa en 1930, con lo que pasaron a engrosar la ya importante Sección Argentina —uno de los puntales para la fundación del Instituto— que estaba integrada por la gran biblioteca que el doctor Ernesto Quesada donara al Estado Prusiano en 1927.

La donación de Lehmann-Nitsche comprendía la colección de libros y folletos y otros materiales científicos, entre ellos

³⁴ Véase nota 3.

dos manuscritos suyos inéditos:³⁵ “Folklore Argentino. Cuentos populares y Textos Araucanos. III Cantos; compilación de canciones indígenas chilenas”, cuyas dos primeras partes, según un folleto editado por el Instituto, hay que resignarse a considerar perdidas. Entre los “otros materiales” se cuenta la colección de cilindros con música y canciones grabadas en América, que, después de publicado nuestro trabajo de *Cuadernos*, fue investigada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela y sus 51 melodías (música tehuelche, toba y boliviana, en particular) fueron copiadas por Isabel Aretz para el Instituto Interamericano de Etnomusicología del cual la distinguida estudiosa, argentina por nacimiento, era directora.³⁶

Por mi parte, elaboré un trabajo que tuvo como base los materiales obtenidos de aquel múltiple juego de amistades generosas: las hojas sueltas, que habían enriquecido mi colección personal³⁷ y el fichaje de la Biblioteca Criolla, realizado por estudiantes españoles, cuyas fotocopias “en Rank-Xerox” (novedad en la Argentina de aquellos años) me enviara el doctor Bock. Ambos materiales llevan el sello rectangular con la leyenda “R. Lehmann-Nitsche/Biblioteca Criolla”, lo cual confirma su unidad genérica en el concepto del ilustre compilador.

A causa de su extensión, mi estudio, que fue concluido a mediados de 1965 solo vio la luz pública, fragmentado, en los números 5, 6 y 7 de *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, el primero de los cuales apareció en julio de 1967. Allí se dio a conocer, por primera vez en la bibliografía argentina, la existencia de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche y la localización de sus materiales.

No corresponde aquí transcribir ni siquiera parcialmente

³⁵ Para ampliar este aspecto resulta imprescindible la consulta del trabajo de JULIÁN CÁCERES FREYRE titulado *Roberto Lehmann-Nitsche (1872-1972)*. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 8, Buenos Aires, 1979, pp. 7-19.

³⁶ ISABEL ARETZ, *Colecciones de cilindros y trabajos de Musicología comparada. Realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX* (En *Revista Venezolana de Folklore*, 4 [Caracas, 1972], pp. 49-65). También: WALTER GUIDO, *Folklore argentino de Roberto Lehmann-Nitsche* (En *Revista INIDEF*, Caracas, 1, pp. 73-90, 1975).

³⁷ Soy deudora, en este sentido a muchas personas, colegas, amigos y discípulos a quienes dejo constancia de mi profundo agradecimiento.

aquel estudio que, por su densidad, solo lograría desarticularse,³⁸ lo que ahí debemos advertir es que el conocimiento de la Biblioteca Criolla de Roberto Lehmann-Nitsche marca un “antes” y un “después”. En este último no se puede ya pretender, como lo hace Adolfo Prieto³⁹ con una sola, escamoteadora y errónea cita, que éste es terreno virgen para “originales indagaciones”. No desandemos los caminos de la ciencia, cuyo carácter es esencialmente acumulativo,

Lo que sí cabe es descubrir otros repositorios⁴⁰ o piezas aisladas de valor especial⁴¹ y, sobre todo, encarar en forma sistemática la investigación sobre el terreno actual, ya que se trata de un fenómeno comunicacional vigente en el territorio argentino.

4. LOS VERSOS POPULARES IMPRESOS EN UNA PERSPECTIVA CRÍTICA ACTUAL

Si alguien se propusiera buscar un campo fecundo para la aplicación experimental, en manifestaciones de la literatura argentina, de las teorías lingüísticas y semiológicas contemporáneas, estoy segura de que no podría desechar el que le brindan los versos populares impresos.

Del mismo modo el carácter “micro” de sus circuitos de dispersión, que carga y potencia el sentido y función de cada *rol* actancial y de quienes los ejercen, hacen de este fenómeno un objeto ideal para el análisis sociológico de la literatura.

³⁸ La ficha completa del trabajo, tal como apareció es: OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS. *Poesía popular impresa de la Colección Lehmann-Nitsche* (En Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, [Buenos Aires, 1964-65], 5, pp. 207-240; 6, pp. 179-226 [1966-67]; 7, pp. 281-325 [1968-71] ilustr.).

³⁹ ADOLFO PRIETO, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988 (Historia y Cultura).

⁴⁰ Sería importante realizar un rastreo en el interior del país y particularmente en Rosario, ciudad donde se editaron muchos de los folletos de la Biblioteca Criolla.

⁴¹ A esta altura de la investigación lo que cuenta es detectar tipos no descriptos, establecer áreas de dispersión e indagar sobre la dinámica de los circuitos de distribución.

4.1. DEL IMPRESO HACIA ADENTRO

Los versos populares impresos constituyen hechos ópticamente *especulares* por su acentuada *relatividad* (tanto en lo temporal como en lo espacial, en lo estilístico como en lo funcional) que podrían recomendarse, con finalidad didáctica, como paradigmas demostrativos de las relaciones establecidas por Ferdinand de Saussure⁴² entre la lingüística y otras ciencias.

Conceptos saussureanos netamente lingüísticos como los de la “representación de la lengua por la escritura”, el “sistema de diferencias”, la “analogía” y la “evolución”, el “sincronismo” y el “diacronismo”, entre otros, se revelan perfectamente apropiables como instrumentos de análisis en el caso de los versos populares impresos, por lo inmediato de su superficie expresiva y la riqueza de su profundidad. Así, por ejemplo, el postulado básico de que el lenguaje es siempre un objeto doble, cuyas dos partes se suponen recíprocamente, resulta particularmente fácil de poner en evidencia en el campo que, a través del tiempo y hasta nuestros días, brindan los materiales que estudiamos. Y como funcionalmente son por sobre todo “habla” (*parole*), en la intención del autor, resulta atrayente y fructífera la determinación complementaria y referencial de la “lengua” —o las lenguas— de donde son emergentes.

Su condición de producto a la vez individual y colectivo, de difusión por los circuitos de la oralidad (muchas veces en función del canto) tanto como por los de la lectura del impreso, la fuerza que adquieren en ellos las marcas de intertextualidad con manifestaciones del pasado que remiten a un “estrato de significado residual”⁴³ no obstante su actualización, las características metaliterarias de su destino cíclico, hacen de los versos populares impresos un fenómeno de extremada complejidad, cuya indagación, para alcanzar eficacia hermenéutica,

⁴² Consultamos: *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Estudio preliminar y selección de textos: José Sazbón, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976 (Biblioteca Total. Los fundamentos de las Ciencias del Hombre).

⁴³ Sobre “significado residual”, véase CLAUS UHLIG, “Historiografía literaria y cambio de épocas: esbozo de una teoría del discurso”, *Filología*, XXII, 2, pp. 157-173. Cita, p. 164.

exige la utilización de un léxico técnico afinado y de total diafanidad.

No puedo soslayar aquí la problemática que desde el principio plantea la aceptación o rechazo del nombre "poesía" para esta producción a la cual, sin ignorar tal compromiso, he aplicado esa denominación en forma alternativa con la de "versos".

En este aspecto, la índole del material que nos ocupa exige enfatizar la indagación de lo que Félix Martínez Bonati⁴⁴ llama "la realidad empírica de la literatura", para lo cual se ubica siguiendo la dirección metodológica de Edmund Husserl⁴⁵ a cuya obra remite para la fundamentación de las distinciones entre el tema de "la experiencia literaria en su estructura trascendental" (que es el del libro que citamos en nota) y el del "proceso de la creación literaria". Dentro de un marco conceptual semejante debemos reconocer, para caracterizar en el panorama de la literatura argentina el fenómeno de los versos populares impresos, que se trata de un material *sui generis*. Difícil de definir por sus consecuencias en la experiencia del lector⁴⁶ (ya que éstas reflejan escasa subjetividad; reacciones, positivas o negativas, en función del receptor como integrante de un grupo ideológico y no como individuo), resulta más concreto identificarlo por sus causas: su origen, la voluntad de sus autores y los recursos que utilizaron para lograr el "efecto poético" en el pueblo, cuya cultura es, por lo demás, alfa y omega del destino de estos versos.

El designio de "crear poesía", explícito muchas veces en los títulos de las piezas y en sus textos, constituye uno de los elementos fundamentales del fenómeno que estudiamos, por hallarse en sus estructuras formales estereotipadas, en su evidente sujeción a la medida de la música preexistente (si no siempre como composición al menos como especie: cifra, estilo, milonga, tango, vidalita, etc.), en su concepción "ritual" de

⁴⁴ FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria. Una investigación en filosofía del lenguaje y estética*, 2ª edic., Barcelona, 1972, pp. 6-7.

⁴⁵ EDMUND HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, Halle, 1900 y otras obras en Martínez Bonati, obra citada.

⁴⁶ Cita de J. P. Sartre, "Q'est-ce que la littérature?", *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

la exterioridad poética,⁴⁷ las claves que ubican a estas manifestaciones en la línea no discontinuada de una muy antigua y hasta hoy vigente tradición.

Por lo dicho empleamos el lexema “versos” como sinónimo de “poesía”. Tal sinonimia parte del propio material y expresa la idea de los autores respecto de lo que Raúl H. Castagnino llama el “prestigio de lo poético”, que permanece porque “ensancha posibilidades de captación emotiva, porque hace vibrar de corazón a corazón y procura mayor comprensión de uno mismo y de los demás, abarca lo luminoso de la conciencia y las sombras de lo irracional”.⁴⁸

El prestigio, como agente movilizador de cambios y preservador de tradiciones es, precisamente, la clave para la captación de la dinámica del comportamiento social ante el cambio que quien esto escribe ha propuesto antes de ahora,⁴⁹ en relación con el concepto de “modelo”. Supervivencias que sin solución de continuidad se conservan en la memoria colectiva desde el tiempo de “los antiguos”,⁵⁰ trasculturaciones que se arraigaron en la cosmovisión popular a partir de contactos coetáneos entre grupos culturalmente diferentes, trasplantes de comportamientos ancestrales a lugares distintos del *habitat* natural de sus portadores por migrantes de ese origen:⁵¹ en todos los casos los hechos que perduran y resisten al cambio,

⁴⁷ Una de las maneras en que se relaciona esta producción con el folklore poético es por el uso de clisés que se supone consagrados, los que constituyen una buena muestra del discurso “ritual”, ya que mediante la renovación del rito (uso de la fórmula o molde poético) se gana el gusto popular.

⁴⁸ RAÚL H. CASTAGNINO, *Fenomenología de lo poético*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1980; cap. II, p. 17.

⁴⁹ OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, *Sobre la relatividad del concepto de “folklore” y formulaciones conexas*, Santiago del Estero, CIF, 1980, documento de base mimeografiado.

⁵⁰ “Los antiguos” y su “tiempo” constituyen entidades cosmovisionales del *imago mundo* criollo en nuestro noroeste. El pasado de “los antiguos” es más remoto que lo que se denomina “de cuánta”, sus vestigios culturales gozan de mayor veneración.

⁵¹ Cfr. AUGUSTO RAÚL CORTAZAR, “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica”, en *Teorías del Folklore en América Latina*, Biblioteca INIDEF, 1, Caracas, CONAC. Véase en el mismo tomo Manuel Dannemann, *Tendencias teóricas de la ciencia del Folklore*.

pese a las crecientes presiones de la vida moderna, son los que mantienen su prestigio en la comunidad.

Es destacable que Saussure, en el Capítulo VI del *Curso de Lingüística General*,⁵² dedicado al tema “Representación de la lengua por la escritura”, se refiera al “prestigio de la escritura” y a las “causas de su ascendiente sobre la forma hablada”. Lo hace, efectivamente, no sin reticencia, desde el título anterior al citado (“Necesidad de estudiar este tema”), cuando explica que “[...] aunque la escritura sea en sí misma extraña al sistema interno, es imposible hacer abstracción de un procedimiento a través del cual se representa continuamente la lengua: es necesario conocer su utilidad, sus defectos y sus peligros” (p. 75).

“Lengua y escritura —expresa más adelante el ilustre ginebrino— son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no está definido por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye por sí sola ese objeto. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de la que es imagen, que termina por usurpar el papel principal; se llega a dar tanta y más importancia a la representación del signo vocal que al signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es preferible mirar su fotografía y no su rostro” (p. 76). Por fin explica el prestigio de la escritura sobre la forma hablada, su “importancia inmerecida”, por la predisposición que muestra la mayoría de los individuos a captar y retener mejor la imagen gráfica que la impresión acústica y destaca la influencia de la “lengua literaria” con la ortografía como elemento regulador.

Ante las reflexiones de Ferdinand de Saussure cabe trasladar a nuestro tiempo el campo de observación para fijar la atención en los indicadores de recuperación del prestigio de la oralidad que surgen del auge de los medios de comunicación audiovisual. Asimismo, se evidencia creciente interés por recuperar las literaturas orales por parte de escritores que, como en el caso del famoso narrador y poeta senegalés Birago Diop, piensan que “el árbol no crece sino hundiéndose sus raíces en

⁵² Obra citada de Sazbón. Selección del *Curso de Lingüística General* de F. de Saussure, p. 75.

la tierra que lo alimenta".⁵³ Estos hechos contribuyen a brindar una valiosa información referencial sobre el tema de nuestro trabajo porque permiten definir las características intrínsecas de cada circuito (el de la oralidad - el de la escritura), sus rasgos ecotípicos o históricos como descriptores no intrínsecos y, por fin, las relaciones que se establecen entre ambos circuitos y que constituyen el elemento dinámico, bipolarmente enriquecedor.

Según lo que, muy someramente, traté de demostrar hasta ahora, los versos populares "impresos" pueden considerarse "poesía" porque como tal fueron concebidos por sus autores en el deseo de prestigiar su palabra mediante los beneficios de dos instituciones socialmente aptas para hacerlo: la escritura y la versificación.

Entre ambos términos hay un tercero —lo popular— que requiere alguna precisión conceptual mínima —ya que su tratamiento *in extenso* ha generado y sigue motivando la elaboración de múltiples respuestas a su incógnita existencial.

La experiencia adquirida en la frecuente lectura de estas piezas, me aconseja no buscar sino en sus mismos textos la caracterización del "pueblo" al que se dirigen. Y lo notable es que ese "pueblo" dista mucho de constituir una entidad simplificable, ni en lo étnico, ni en lo socio-económico, ni en lo cultural, ni en lo lingüístico. Se parece más al *demos* que al *vulgus*, puede disociarse ante la convocatoria de circunstancias diversas (las "ocasionalidades" propicias para que afloren comportamientos cohesionantes, a que se refiere Manuel Danne-man en su trabajo citado en nota 51), pero se asocia ante el impreso como si acudiera a un llamado ancestral.

Por ello creo que, como paso previo para un análisis temático y estilístico de fondo, debemos adquirir clara conciencia de su gama de recursos comunicativos.

La poesía "popular" comprende entre sus medios de divulgación impresa desde las hojas y pliegos sueltos —herederos de una tradición literaria propia del mester de juglaría— hasta las revistas especializadas y cancioneros no eruditos del presente (literatura de quiosco), a lo que debe agregarse, con igual función, el material de grabaciones (discos, *cassettes*),

⁵³ Mario Corcuera Ibáñez, "Birago Diop, entre la literatura oral y la escrita", *La Nación*, Suplemento literario, 24 de enero de 1988.

especie de "impresión" no escrita actualmente muy generalizada. Entre sus orígenes (vinculados con los mismos orígenes de la imprenta) y su estado actual (en que la oralidad tiende a recuperar el espacio perdido), se encuentra un período de apogeo que continúa en América Latina aún en el siglo XX.⁵⁴

Hay un hecho importante que es necesario señalar: las hojas sueltas y los folletos con poesía impresa constituyen "medios" de comunicación utilizados desde muy antiguo hasta hoy, en distintas circunstancias, por sectores diversos de la sociedad. Los que motivan nuestro estudio son populares, pero, como elemento ampliatorio y comparativo, resulta útil recordar que, en el caso de nuestro país, los poetas ilustrados de hasta 1830, por lo menos, utilizaron esos medios para difundir, en forma generalmente anónima, algunas de sus composiciones relacionadas con los acontecimientos de su tiempo, de valor patriótico o interés social. El 14 de mayo de 1813 apareció en hoja suelta, por ejemplo, el texto del Himno Nacional Argentino.⁵⁵ Aunque en ambos casos la hoja suelta o el folleto hayan sido los vehículos elegidos por los poetas, dado su poder de agil difusión, no puede equipararse las hojas de origen ilustrado con las que aquí se tratan. Los materiales que analizamos son similares a los estudiados por el filólogo Rodolfo Lenz en Chile calificándolos como "poesía cultivada por el pueblo chileno, sin ser propiamente una poesía popular,⁵⁶ sino más bien una poesía culta, vulgarizada i dejenerada [...]"⁵⁷ y son también, en muchos aspectos, herederos de aquellos romances vulgares decadentes (plenos de supersticiones, falsos milagros y matonismo) cuyo estudio (fuertemente fundamentado en las circunstancias históricas de la España de fines del siglo XVII y del siglo XVIII) hace Agustín Durán en el tomo I de su *Romancero General*.⁵⁸

⁵⁴ Cfr. ROBERT ESCARPIT, *Sociología de la Literatura*, Buenos Aires, Los libros del girasol, 1962.

⁵⁵ CARLOS VEGA, *El Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1962 (Biblioteca de América. Libros del Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 4).

⁵⁶ R. Lenz, obra citada. "Popular", en este caso debe entenderse por "folklórica".

⁵⁷ Evidentemente este calificativo no cuadra a toda la producción de este tipo. Yo diría transgenerada.

⁵⁸ AGUSTÍN DURÁN, *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don... Madrid, Sucesores de Hernando, 1921, 2 vols.

Si aceptamos que nuestros materiales pueden ser considerados poesía popular o vulgar (para diferenciarlos del folklore poético⁵⁹ y de la alta poesía ilustrada) debemos establecer aún un deslinde previo a toda consideración ulterior: es el que surge del análisis particular de las piezas procedentes del área rioplatense en las que el elemento variable se ubica en el plano lingüístico.

Efectivamente, hay hojas y folletos escritos en lenguaje común, con remedos de la jerga periodística sensacionalista; los hay en lenguaje común pero con frecuentes interpolaciones de palabras camperas referidas al medio natural, al pago, al rancho, al flete, a la china o prenda, que son características de la literatura "nativista";⁶⁰ los hay en lengua "gauchesca" (aquella "convención que casi no lo es a fuerza de ser espontánea" por la que el poeta, deliberadamente hace hablar o cantar a gauchos en un lenguaje que intensifica los rasgos diferenciales del de su conversación común, o atribuidos a ella); y los hay también total o parcialmente redactados en otras lenguas, tanto aborígenes americanas como europeas.

En estas variables sería preciso que me demorara para describirlas con más cuidado y para destacar su carácter intergenérico⁶¹ en el sentido clásico, es decir la existencia de obras líricas, épicas y dramáticas en prosa y verso en lengua "nativista", o "gauchesca" o en un lenguaje hibridado (tema poco estudiado como no sea en algunos análisis del personaje teatral y circense del "cocoliche" o del tema del "lunfardo", y que encontraría una excelente veta en la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche). De ahí la necesaria interdisciplinariedad de su método de estudio.

⁵⁹ Pertenece a A. R. Cortazar, obra cit. en nota 30 la recomendación de distinguir entre folklore poético y poesía folklórica.

⁶⁰ Cfr. B. C. Jacovella, obras citadas en nota 6.

⁶¹ Esto no es óbice para que aceptemos la aplicación del nombre "género" a lo gauchesco (hábito consagrado por ilustres críticos como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su obra *Poesía gauchesca*, Edición, prólogo, notas y glosario de [...] México-Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 tomos, y muy recientemente JOSEFINA LUDMER en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, siempre y cuando ello contribuya a desentrañar el múltiple juego de realidades y reflejos que lo caracteriza, lo cual ocurre en los excelentes trabajos citados).

Lo que quisiera destacar, muy brevemente, son algunas líneas aprovechables para esta indagación “del impreso hacia adentro”, que van desde la descripción física de la hoja o folleto (clase de papel, calidad de impresión, tipografía, diagramación, ilustraciones, presentación, etc.) hasta el análisis profundo del texto (forma y fondo, tradición e innovación, intertextualidad y repentismo, etc.), para intentar la elaboración de una taxonomía de la especie y una adecuada interpretación del sentido y función de cada pieza.

4.2. DEL IMPRESO HACIA AFUERA

Tanto o más apasionante que el tema de su devenir diacrónico resulta el de la “vida pública” del impreso.

El planteo de base se encuadra claramente en el de una sociología de la literatura. Los siguientes párrafos de Robert Escarpit ⁶² son adecuados aquí:

Todo hecho literario supone escritores, libros y lectores o, para hablar en forma más general, creadores, obras y un público. Constituye un circuito de intercambios que por medio de un instrumento de transmisión extremadamente complejo, en que están incluidos a la vez el arte, la tecnología y el comercio, integra individuos bien definidos (aunque no siempre conocidos nominalmente) en una colectividad más o menos anónima, pero limitada.

La presencia de individuos creadores en cada uno de los puntos del circuito plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; las obras, por su parte, como vehículos trasmisores, ofrecen problemas de estética, estilo, lenguaje y técnica, y, además, la existencia de una colectividad —el público— presenta problemas de orden histórico, político, social y hasta económico. Dicho de otro modo, las mil y unas formas de desentrañar el fenómeno literario se agrupan en tres grandes sentidos.

Esta triple adscripción de la literatura a los mundos de los espíritus individuales, de las formas abstractas y de las estructuras colectivas hace que su estudio sea extremadamente complicado (p. 11).

Los impresos con versos de tipo “popular”, como los que se han descripto someramente en este trabajo, participan de

⁶² Cfr. nota 54.

todas las condiciones generales del hecho literario pero presentan la particularidad de moverse en un microcircuito de producción-distribución-consumación, lo que permite aproximarse con mayor facilidad al conocimiento de sus mecanismos externos.

No debe creerse que la realidad, en tal sentido, es estereotipable ni simplificable, pero el campo total de experimentación resulta más posible de abarcar que en el caso de los macrocircuitos, por el carácter interpersonal de las relaciones del que transitan los materiales que nos ocupan y el carácter despersonalizado que las mismas etapas del proceso comunicacional revisten en otros tipos de manifestaciones de la literatura.

Las figuras del autor, el compilador, el prologuista, el editor, el impresor, el distribuidor, el vendedor, el lector, el cantor, se encuentran generalmente muy próximas en el tiempo y en el espacio, en el caso de los versos populares impresos. Pero a esa proximidad, que confiere un extraordinario "peso específico" a cada *rol* —y que adquiere su máxima expresión cuando todos los *roles* se dan en un mismo individuo—, hay que analizarla a través de los casos concretos para descubrir la vasta gama de elementos diversos que se oculta tras lo aparentemente simple. Esto podría ser motivo de un muy extenso estudio y algo hemos dicho en nuestro trabajo sobre la Biblioteca Criolla de Roberto Lehmann-Nitsche. Como ejemplos podríamos elegir el caso del "compilador-autor y librero" Andrés Pérez, del "autor-cantor" Gabino Ezeiza, del autor-editor Santiago Rolleri, del "prologuista-coleccionista-crítico" Roberto Lehmann-Nitsche.⁶³

También depara emociones el rastreo de las vidas de los escondidos autores que usaron pseudónimos camperos y escribieron en lenguaje gauchesco, como Juan Cruzao el autor de la célebre pieza anarquista *Carta gaucha* (de la cual la editorial La Protesta tiró una sexta edición de veinticinco mil ejemplares en las primeras décadas de nuestro siglo), que resultó

⁶³ Sobre Rolleri y su pseudónimo S. Irellor, cfr. PAUL VERDEVOYE, "Tres folletos gauchescos", en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez*, 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann, separata sin indicación de ciudad de publicación ni fecha, edición de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, José Esteban, editor; sobre Lehmann-Nitsche prologuista de folletos, cfr. nuestro trabajo de 1964-71, III, pp. 283 y 295.

ser el señor Luis Woollands (1885-1957), quien se afincara en Mar del Plata —donde aún residen sus descendientes—, se hiciera gaucho en el campo argentino y sembrara a los cuatro vientos su violento mensaje revolucionario con asombroso brío.⁶⁴

Estos impresos netamente ideológicos como el de Juan Crusao —que no está escrito en verso— nos parecen como la forma desenmascarada de una función latente en toda la literatura popular impresa: su carácter panfletario. Muy brevemente quisiera hacer algunas consideraciones sobre ese género, no sin antes remitir al lector, para una aproximación a la caracterización de los individuos claves en el proceso comunicacional de la poesía popular impresa, a algunas piezas procedentes de esa misma literatura como la composición “Un muchacho vendedor...” que transcribimos en nuestro estudio de *Cuadernos*⁶⁵ y la que comienza “Estuve con atención...” tomada por Prieto de un folleto de la colección Lehmann-Nitsche.⁶⁶

5. LO PANFLETARIO COMO GÉNERO

Sabemos que lo genérico en literatura ya ha desbordado necesariamente la taxonomía clásica y puede aplicarse a aquellos fenómenos que demuestran analogías constitucionales constantes.

Por ello creo que puede hablarse de un género panfletario sin desconocer lo intergenérico de esa producción.

El análisis de la literatura panfletaria debe referirse en la actualidad a algunas obras claves de las cuales, por la profundidad de sus aportes teóricos y la riqueza de su contribución bibliográfica, tomamos particularmente el libro de Marc Angenot.⁶⁷

⁶⁴ Hemos consultado la siguiente obra: LUIS WOOLLANDS (Juan Crusao), *Carta gaucha y la descendencia del viejo Vizcacha*, Mar del Plata, Agrupación Libertaria, 1960, con tres textos introductorios: Presentación de la Agrupación Libertaria (F.L.A.), Breve semblanza de Juan Crusao por Pascual Vuotto, Cómo conocí a Juan Crusao por Luis Franco, seguidos por “Un’ alvertencia”, del autor.

⁶⁵ Pág. 193, parte II.

⁶⁶ Cfr. nota 39, p. 66.

⁶⁷ Cfr. MARC ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982 (Col. Langages et société).

El panfleto, según Angenot, presenta el carácter de ilustrar de manera consustancial a su "naturaleza" el conjunto de las ilusiones propias de la ideología del texto: él debe afirmar la capacidad del discurso para decir la Verdad, identificar la escritura con la expresión de un Tema completo, mantener este equívoco de ser artífice y acto, técnica y espontaneidad, concebir, de cualquier modo, la significación como relación diferencial y como adecuación a lo Real.

Las palabras de Angenot nos conducen a una descripción muy próxima del mecanismo que mantiene el "prestigio" del "modelo" "poesía popular impresa" y reconocemos más aún nuestro objeto cuando el citado autor enumera las "funciones ideológicas del género" que exigen como "coartada" lo Verdadero, lo Real, el Yo, la Sinceridad, el Mandato de Fe interior, la trascendencia de los Valores...

Una vez más se presenta, como necesidad para circundar el tema que nos ocupa, la consideración del ciclo total de su existencia social y, respecto de ello, Marc Angenot expresa que no ha creído posible articular la tipología a una sociología externa de los géneros considerados: producción, edición, mercado, público destinatario y público alcanzado, modo de lectura y eco. Pero asegura que desde hace un siglo, hay una demanda social para el panfleto y, por lo tanto, editores y colecciones especializadas. Hay sobre todo —dice— escritores especializados.⁶⁸

El rico estudio citado de Marc Angenot va mucho más allá respecto de lo panfletario en la literatura, pero el marco referencial que proporciona es útil para encuadrar la función latente o activa, implícita o explícita en todos los versos populares impresos: ser una producción portadora de síntomas ideológicos.

Este nuevo enfoque para el estudio de tales materiales reitera la necesidad de considerarlos en su conjunto, sincrónica y diacrónicamente. Valorar como síntomas ideológicos la Sátira de Labardén y los sainetes coloniales, los diálogos de Chano y

⁶⁸ Pág. 14. Obra citada.

Contreras antes y después de la muerte de Bartolomé Hidalgo, los periódicos de Luis Pérez y las querellas de Saenz Cavia y el padre Castañeda, las gacetillas de Ascasubi, las décimas de del Campo y el ciclo que Hernández inicia con *El gaucho Martín Fierro*, los folletines de Ricardo Gutiérrez y sus secuelas anónimas o firmadas, las piezas sobre el asesinato de Facundo Quiroga folklorizadas en múltiples variantes y devueltas al impreso por distintos autores, en prosa o en verso (llámense esos autores Domingo Faustino Sarmiento o se oculten tras el pseudónimo de Gauchito), los centenares de libritos coleccionados por Lehmann-Nitsche, por Speroni Vener en el Uruguay, por Rodolfo Lenz en Chile o descubiertos recientemente por León Benarós en el Museo de Luján no tendría sentido si no recojiéramos también las manifestaciones vigentes del fenómeno. Las grandes conmociones políticas de la historia argentina contemporánea se encuentran reflejadas en los versos populares impresos, tales como las décimas tituladas *San Martín, Rosas, Perón* de nuestro versero de Sierra de la Ventana, "Julio Pascasio Sotocá, de Coronel Suárez", según firmaba, y los materiales reunidos por Félix Lafianza (h.) en su curioso libro *Los panfletos. Su aporte a la Revolución Libertadora. Recopilación, comentario y notas del citado autor*.⁶⁹

6. BOTELLA AL MAR

Creo que ha de existir literatura sobre el tema de los versos populares impresos que no ha llegado a mis manos. Si se trata de descripciones o críticas formuladas por personas cercanas a su circuito de difusión, es posible que aporten datos muy importantes respecto de su esencia y de su existencia.

⁶⁹ Cfr. FÉLIX LAFIANDRA (H.), *Los panfletos. Su aporte a la Revolución libertadora*. Recopilación, comentario y notas de [...], Bs. As., Itinerarios, 1955. En la otra vertiente política, los versos de Sotocá, aparecen con todo lo que de didáctico y enfervorizador debe tener un auténtico panfleto. Para muestra, va la primera décima: "Argentinos en la historia / de esta grandiosa nación / San Martín, Rosas, Perón / murieron llenos de gloria / porque ansiaron la victoria / de la causa nacional / luchando por un ideal / con un sentir de argentino / dieron un noble destino / al suelo tradicional".

Este trabajo, que no reitera lo ya dicho en otras publicaciones sobre el tema, pienso que deja abiertas algunas nuevas puertas para la indagación.

Como toda palabra que se expresa es una botella arrojada al mar: ojalá llegue a buen destino.

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

Instituto de Literatura Argentina
Universidad de Buenos Aires

INMIGRACION Y BABELISMO

*La voz del otro en la poesía argentina, de Lugones
a los poetas de los años veinte*

La primera escena transcurre en el teatro Odeón, de Buenos Aires, hacia 1913. En la penumbra de la sala, donde hombres y mujeres ceremoniosos cruzan palabras y sobreentendidos con la seguridad del clan, se aguarda la palabra del poeta. El Presidente de la Nación, Roque Sáenz Peña, también ha llegado. Imaginemos al hombre de voz perentoria que pronto hablará desde el escenario. Ha leído el *Martín Fierro* y en sus conferencias propondrá al auditorio, que hasta entonces consideraba con desdén esa literatura de peones, un emblema y un pacto. Todos conocen la dicotomía civilización y barbarie, que ahora sería posible invertir: el gaucho es el agente de la civilización y de la raza, cuya más alta representación artística se halla en el poema de Hernández; pero los inmigrantes que pueblan las ciudades, sobre todo los díscolos obreros socialistas y anarquistas, son la plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, arma escándalo en el zaguán. El gaucho es la figura simbólica a partir de la cual se establece el pacto entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior, alcanzando la unanimidad en el espíritu de la Patria. Los otros, casi la mitad de la población del país, provenientes en primera o segunda generación de las corrientes inmigratorias, son los bárbaros. Es decir, quienes no hablan la lengua propia. El auditorio sabe que Leopoldo Lugones es un helenista avezado y presuponen la etimología del vocablo: *barbaroi*.¹ Conocen

¹ Hacia 1911, LEOPOLDO LUGONES escribe: "Sarmiento y Hernández con su *Martín Fierro*, son los únicos autores que hayan empleado elementos exclusivamente argentinos, y de aquí su indestructible originalidad. El país ha empezado a ser *espiritualmente*, con esos dos hombres. Ellos

también algunas tesis del poeta, que dio a conocer en sus libros celebratorios del Centenario y que estas conferencias sobre Martín Fierro iluminan de un modo inesperado. Entonces, refiriéndose a la civilización helénica, Lugones escribía: "Aquella civilización, determinada por una síntesis mental, que al comprenderlo todo abarcaba también la totalidad del espíritu, no padecía como la nuestra de *babelismo* anárquico ni de aislamiento suicida".² El modelo analógico que prima en el modernismo comienza a ponerse en crisis. Lugones advierte su insuficiencia comparándolo con el primitivo simbolismo religioso, donde cree percibir el signo convencional como un agente de la divinidad.³ La puesta en escena "a lo divino" de los cuerpos y de la naturaleza, la difusa sacralidad de lo profano que el modernismo ejecuta, se revelaría como una proliferación de signos cuya referencia es un vacío.⁴ Si el Sentido primordial se sustrae a los signos, caduca la noción de totalidad y de síntesis: travesía de la *Ur-sprache* a Babel, del logos celeste a

representan el proceso fundamental de las civilizaciones, que semejantes a las Tebas de Anfión, están cimentadas en cantos épicos. Así, es una verdad histórica que los poemas homéricos formaron el núcleo de la nacionalidad helénica. Saber decirlos bien era el rasgo característico del griego. Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro *gringo*" (*Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, 1911, p. 146). Véase la precisa descripción de ese pacto en: ANGEL RAMA, "El sistema literario de la poesía gauchesca", *Literatura y clase social*, México, 1983, pp. 39-42.

² LEOPOLDO LUGONES, *Las limaduras de Hephaestos: II. Prometeo (Un proscrito del sol)*, Buenos Aires, 1910, p. 361.

³ Es evidente que Lugones se refiere al simbolismo propio de la estética modernista cuando señala "Nuestro arte es pasional. Su objeto es producir emociones, por medio de la sugestión". Y al respecto agrega: "No puede negarse que ha conquistado definitivamente la individualidad de las artes, al romper del todo la síntesis antigua que ya es imposible restaurar al menos bajo sus pasadas formas. Esto es un resultado de otra cultura, en la cual los signos convencionales, valiendo por sí mismos, acaban por perder toda realidad volviéndose enteramente simbólicos. Regresión de forma que en nada amengua la profunda diferencia del actual con el primitivo simbolismo religioso. En éste, el signo convencional es un agente de la divinidad, irrepresentable por modo directo. En el nuestro, es la causa de la sugestión que el arte quiere producir, sin ninguna trascendencia" (Ibíd., pp. 369 y 374).

⁴ OCTAVIO PAZ sostiene la tesis sobre un modernismo donde los signos son mascaradas y las metáforas un modo de conjurar el horror al vacío, en su ensayo "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*, México, 1985, pp. 9-65.

las lenguas extrañas al pie de la torre. La estética de Lugones denuncia ese arte de sugestión, sin trascendencia, *desde* un intento regenerador para restaurar la presunta unidad del Sentido, que se disgrega por sucesivos espaciamientos diferenciales.⁵ El artífice de esa vuelta a los orígenes sería el poeta predestinado. La helenización del país es el modelo propuesto para que la lógica imaginativa propia de la poesía o sentimentalismo, como la llamaba Lugones, funcionara en el espacio social.⁶ En el texto poético de Lugones el binarismo sujeto/objeto se subsume en la Idea, en lo Absoluto. El objeto, como otredad, se eclipsa en su diferencia, trascendido, por mediación del suje-

⁵ Subyace en esa estética un cierto platonismo que no sólo proviene de lecturas directas de Platón sino también de las interpretaciones oculistas. En *La Doctrina Secreta*, HÉLÈNE P. BLAVATSKY llamaba a Platón "el gran Filósofo-Iniciado" (tomo III, *Antropogénesis*, Barcelona, 1923, p. 143). La lógica de la mimesis platónica, que Derrida critica en "La doble sesión", implica un orden de la verdad sustentado en el orden de aparición del modelo y de su doble. Es decir, en base al primado del Ser, de la Unidad primordial del Sentido, del Modelo por sobre su doble (Cfr. JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, Madrid, 1975, p. 281). En el sistema analógico que sostiene Lugones funciona esta concepción del signo, de modo que sus rasgos diferenciales se subsumen a un orden lógico, superior y central: el Sentido, que engloba todas las significaciones antitéticas en la armonía unitaria. Por cierto, Mijail Bajtín ha demostrado con largueza el correlato entre tal concepción del lenguaje y un modelo simbólico-social.

⁶ Si en *El payador* hay asimilaciones a la civilización helénica, la Edad Media también proporcionaba un modelo adecuado, en cuanto el *Martín Fierro* podía equipararse al Romancero. Debe entenderse por ello no un particular período, pasible de ser descripto filológica e históricamente, sino más bien una cierta "imagen" del medioevo, recuperada por el modernismo. Así, en *Historia de Sarmiento* leemos: "*Facundo y Recuerdos de Provincia*, son nuestra *Iliada* y nuestra *Odisea*. *Martín Fierro* nuestro Romancero" (ed. cit., p. 146). Pero Lugones no dejaba de relacionar socialmente el hecho estético: "La caridad, es decir, la mayor de las virtudes teologales según San Pablo (*major est Caritas*) vincula toda la moral de la Edad Media con el sentimentalismo. Entonces se procedía por inspiración, como ahora por raciocinio; y los desvalidos, los desheredados, tenían a honra llamarse 'la santa plebe de Dios'. Todo aquello había erigido la obediencia en el primero de los fundamentos sociales [...]. A semejante estado moral correspondía un concepto de verdad, que poseyendo desde luego dogmas absolutos como premisas, reducíase a creaciones de lógica imaginativa. Esto lo asemejaba, como se ve, a la operación fundamental de la poesía, redondeando el carácter sentimental de la época" (*Las limaduras de Hephaestos: I. Piedras liminares*, Buenos Aires, 1910, pp. 70-71).

to, en ese Absoluto englobante. El lugar ocupado por el objeto es homólogo al del pueblo, que sin el auxilio del poeta-médium no podría percibir la oculta verdad de su propia trascendencia. Este pueblo poseería un doble inefable, inconsciente, divino: el alma colectiva, que el poeta torna consciente en la poesía de la Patria. Pero de ese modo, el enunciador posee el monopolio de la significación. Su discurso es central, jerárquico y, por ello, monológico. Lo que enuncia es la expresión de la raza; su arquetipo, el *Martín Fierro*; su fin, la “unidad nacional en el espíritu”. El sistema de la analogía se transforma en una lógica de dominio, como un modo posible de subsumir todas las diferencias y contradicciones que, por cierto, la Argentina de los ganados y de las mieses estaba creando, sobre todo respecto de la población de inmigrantes, que eran pensados como virtuales agentes de la disolución y de lo híbrido.⁷ La posición simbólica de Lugones en el espacio social del Centenario se halla ligada al mismo proceso de centralización política y cultural de las *élites* tradicionales, que emplaza el discurso lite-

⁷ Lo Absoluto —sugiere Lugones— deviene consciente por la obra de los seres superiores, sacrificados en bien de los inferiores. En esta operación, los superiores se reintegran con lo Absoluto, en tanto se vuelve conciencia en ellos. El espíritu de la raza —alma colectiva, inconsciencia transindividual— se torna conciencia y se individualiza por mediación del artista que así, en el poema, pone al alcance de todos su oculta Verdad. Al comunicar a los hombres el espíritu de la raza, al exceder su propia singularidad, al significar un ideal de vida superior, el poeta es un héroe y un predestinado. Cuando Lugones sindicó el *Martín Fierro* como poema épico, es decir, como expresión heroica de la raza, lo re-enuncia y en dicho acto se lo apropia. Su gesto tendría dos destinatarios: por un lado, sustituye al auditorio popular que folklorizó el texto y lo escamotea en la vaga noción de la raza; por otro, se adjudica la misión de “mediar” entre la poesía popular y la cultura de la clase superior, como “agente de una íntima comunicación nacional” (*El payador*, Buenos Aires, 1972, p. 262). Su propia figura de enunciador supremo es, así, equiparada con la de Hernández, en tanto médium del espíritu racial. Mitifica, de ese modo, la función simbólica del poeta en la sociedad. Lugones encubre la imposición normativa de su discurso como intérprete privilegiado de la nacionalidad y, asimismo, como agente de la clase patricia, que se arroga, casi naturalmente, el derecho de conducir la cosa pública. Pero oblitera, al proponer esa “unidad nacional en el espíritu”, la pluralidad y la diferencia de la extranjería inmigratoria. La otra cara de esa Argentina áurea que, como escribía Lugones, tenía “del lado de venir puesta la llave”, sería la ley de residencia.

rario como el lugar privilegiado de una lengua nacional, en el instante en que la lengua se desestabiliza y estratifica.⁸

Envés sociocultural del babelismo anárquico: los anarquistas son percibidos como una clase de extranjeros. El Estado oligárquico impone su hegemonía a quienes vienen a perturbar su identificación con una comunidad nacional, por el camino directo de la represión o de leyes xenófobas.⁹

⁸ Cfr. un análisis del problema inmigratorio desde la literatura en el Centenario —que incluye observaciones sobre el discurso nacionalista de Lugones, en GLADYS S. ONEGA, *La inmigración en la literatura argentina (1866-1910)*, Buenos Aires, 1982, pp. 132-152. Por otra parte, en nuestro trabajo “Leopoldo Lugones: el canto natal del héroe”, en DAVID VIÑAS y EVA TABAKIÁN (Eds.), *Historia social de la literatura argentina, VII: Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (a cargo de Graciela Montaldo), Buenos Aires, 1989, pp. 161-180, nos referimos de un modo más pormenorizado a algunas cuestiones planteadas aquí.

⁹ Cabe considerar que la elección del hombre de campo como emblema de la comunidad nacional, en oposición al inmigrante, implica una cuestión sociopolítica característica de la República conservadora: la mayoría de los campesinos iletrados no participaba de la política institucionalizada sino a través del propietario rural, con relaciones en el sector urbano. En cambio, los sectores obreros, conformados en gran parte por inmigrantes, constituían asociaciones que cumplían funciones propias de los partidos políticos. Es evidente, entonces, que, ante la creciente movilización y los movimientos de protesta de aquellos sectores, las élites que controlaban el Estado propiciarán la imagen de un gaucho “civilizador” *contra* el gringo levantisco. Ante la represión policial durante los actos del 1º de mayo de 1909, el Partido Socialista declara en su manifiesto del 5 de mayo: “El gobierno responsable de la masacre obrera del 1º de Mayo proclama con fruición que casi todas las víctimas eran extranjeros [...]. Es cierto que, con dineros sustraídos al pueblo trabajador, fomenta la inmigración que ha de abaratar la mano de obra. Pero, como trabajadores, no le parecen buenos sino los extranjeros sumisos, siempre agradecidos a la pitanza que les permite vivir, sin más preocupación que la de llenar las necesidades elementales [...]. Su patriotismo les permite pedir a los patrones extranjeros que manden sus peones argentinos a votar por las facciones de la política criolla; les permite vender el país entero a empresas extranjeras, cuyos abogados son altos personajes políticos, y de cuyos directorios salen ministros y presidentes; les permite también valerse de extranjeros para la obra nefanda de la corrupción y anulación del voto argentino. Pero les hace mirar con odio toda altiva reclamación obrera, toda tendencia política genuinamente popular: y, en su incapacidad para comprender el movimiento obrero, ni adaptar a él sus actividades de clase gobernante, no encuentran argumento mejor que acusarlo de extranjero”. Firmaban el manifiesto, entre otros, Repetto, Juan B. Justo, Dickmann, Palacios y

Luego de la ley Sáenz Peña —que, entre otras razones, se debe a la necesidad de ampliar la base política ante el deterioro del orden conservador— se suceden concepciones que procuran vigorizar el sentimiento nacional desde el Estado. Proponen ya la cohesión social con los inmigrantes de un modo laxo, aunque sin negar la supremacía de los nativos ni abjurar de los emblemas de la nacionalidad. Tulio Halperín Donghi denomina a esta corriente “regeneracionismo conservador” y debe distinguírsela de la corriente nacionalista, que derivará en los grupos fascistas de la década siguiente, a los cuales adscribirá Lugones.¹⁰

Por cierto, el inmigrante se hallará más integrado al cuerpo social hacia los años veinte, entre otras razones por el ascenso del radicalismo en 1916, sustentado en sus comienzos por la pequeña burguesía urbana y el proletariado de origen extranjero, que habían tenido contactos con sectores anarquis-

Bravo (*La Vanguardia*, 6 de mayo de 1909). La ley 4.144 (de residencia), de 1902 y la ley 7.029 (de defensa social), de 1910, constituyen instrumentos para expulsar a los extranjeros que se consideraban nocivos para el Gobierno como promotores de protestas sociales. El senador Mantilla, en el debate sobre la ley de residencia, advertía que el proyecto se inspiraba en el propósito de que “el Poder Ejecutivo sea el único que debe pensar, resolver y, ejecutar la expulsión de los extranjeros; vale decir: acusador, juez y ejecutor de su propia sentencia”. A ello respondía el ministro del Interior con que la expulsión de extranjeros consistía en “mostrarle las fronteras del país y decirle que su permanencia no conviene, que no condice con las leyes que rigen nuestra organización social” (*Anales de legislación argentina (1889-1919)*, Buenos Aires, 1954, p. 562). La ley 4.144 constituyó un antecedente para la ley de defensa social, que prohibía la entrada y admisión de ciertas “clases de extranjeros”, por ejemplo, “los anarquistas y demás personas que preconizan el ataque por cualquier medio de fuerza o violencia contra los funcionarios públicos o contra las instituciones de la sociedad” (*Anales de legislación argentina (1889-1919)*, ed. cit., p. 787). Para estas cuestiones cfr. EZEQUIEL GALLO y ROBERTO CORTÉS CONDE, *La república conservadora*, Buenos Aires, 1986, pp. 195-223; JOSÉ PANETTIERI, *Los trabajadores*, Buenos Aires, 1982, pp. 145-181 y DAVID VIÑAS, *Rebeliones populares argentinas. I. De los montoneros a los anarquistas*, Buenos Aires, 1971, pp. 233-273.

¹⁰ Cfr. TULIO HALPERÍN DONGHI, “¿Para qué la inmigración?”, en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, 1987, pp. 225-235. Para una documentada descripción histórica del nacionalismo argentino entre 1910 y 1932, cfr. MARÍA INÉS BARBERO y FERNANDO DEVOTO, *Los nacionalistas*, Buenos Aires, 1983.

tas. Paso del radicalismo insurreccional de los comienzos al radicalismo en integración que alcanza el poder —como observa David Viñas—¹¹ y que, alternadamente, aparece como mediador en los conflictos sociales o indeciso o permisivo respecto de acciones represivas (recordemos la semana trágica o los sucesos de la Patagonia).¹² Con todo, este nacionalismo parte ya de su heterogénea base social y, por ello, no identifica la Nación con una clase, como ocurre con el nacionalismo oligárquico.¹³

En esos días, hacia 1921, transcurre la segunda escena. Es en otro teatro: el Nacional de Buenos Aires, donde actúa

¹¹ *Op. cit.*, pp. 249-251.

¹² Cfr. DARÍO CANTÓN, JOSÉ LUIS MORENO y ALBERTO CIRIA, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, 1986, pp. 53-76. Luego de los hechos de la “semana trágica”, acaecidos durante el primer gobierno de Yrigoyen (enero de 1919), podía advertirse que persistían los prejuicios racistas e ideológicos contra los inmigrantes. Así, se suceden detenciones y atropellos, en especial a rusos y judíos. Se conforman cuerpos de policía irregulares acompañados de civiles —las “guardias blancas”— que persiguen y castigan a extranjeros sospechosos de complotar contra el orden público. En esos días, también se forma la Liga Patriótica, asociación nacionalista que, según afirma *La Vanguardia*, estimula “el sentimiento de la argentinidad” y “da carácter permanente a las patotas cívicas que se lanzan a la calle a apalear extranjeros, empastelar imprentas, incendiar bibliotecas y asaltar locales obreros custodiados por la policía (Buenos Aires, 22 de enero de 1919). El diario socialista editorializaba entonces acerca de un debate que revelaba la continuidad de los prejuicios xenófobos: “En documentos oficiales, en la cámara y en los comentarios de la prensa en general se ha insistido en dos conceptos igualmente falsos: el de que la huelga general recién terminada ha sido un movimiento subversivo, y el de que en sus entrañas llevaba un complot ‘maximalista’, obra de elementos extranjeros. Esto ha sido motivo de que se hable de la ‘argentinidad’ en peligro [...]. Lo mismo que no ha habido tal movimiento subversivo, podemos afirmar que tampoco se puede hablar de agitación mantenida por extranjeros, frente a los cuales haya que suscitar un vago sentimiento nacionalista, con visibles tendencias xenófobas (*La Vanguardia*, Buenos Aires, 18 de enero de 1919).”

¹³ MARÍA SILVIA OSPITAL señala que, aún cuando podía reconocerse en muchos integrantes del partido radical en el gobierno una ascendencia de origen inmigratorio, prevalecía en la década del veinte “la vigencia del poder de la élite tradicional argentina aun durante los años de gobierno radical, por lo menos en lo que se refería a cuestiones de inmigración y colonización”. Cfr. al respecto su trabajo *Estado e inmigración en la década del 20: la política inmigratoria de los gobiernos radicales (Conflictos y procesos de la historia argentina contemporánea, 13)*, Buenos Aires, 1988.

la compañía de Pascual Carcavallo. Una brusca luz ilumina el rostro de los espectadores: ven dos habitaciones en un conventillo. Con distracción perciben objetos escenográficos: la cama de hierro, la oleografía de un santo, una guzla, un baúl grande. A veces, una breve comunión los reúne al reconocer a los personajes. Muchos advierten en ellos un vago y ridículo aire familiar. Resuenan las palabras de Don Gaetano:

¿La razza forte no sale de la mescolanza? ¿E dónde se produce la mescolanza? Al conventillo. Per esto que cuando se ve un hombre robusto, luchadore, atléta, se le pregunta siempre: ¿a qué conventillo ha nacido osté? “Lo do mundo”, “La catorce provincia”, “El palomare”, “Babilonia”, “Lo gallinero”. Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Perque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te le encaja a lo conventillo, viene la mescolanza e te sáleno todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero e asaltante de la madonna.

“¿Qué labia tiene mi viejo!”, dice Peppino, en *Mustafá*, de Rafael José de Rosa y Armando Discépolo.¹⁴ Texto de transición entre el sainete y el grotesco —esas especies dramáticas que las *élites* desprecian— escenifica el babelismo en su ámbito más propio: el conventillo. Allí todo es cuestión de labia: en el paso del sainete al grotesco sería posible discernir la dimensión simbólica de los procesos integrativos del inmigrante, por la gradual interiorización de la voz del otro en el discurso artístico.¹⁵ Esa voz ya no aparece representada como caricatura exterior, como jerga o lenguaje cuya mímica se asemeja al tic, sino como *imago* del lenguaje del otro, con la cual es posible reconocerse a partir de una poética del fracaso y de

¹⁴ ARMANDO DISCÉPOLO, *Obras escogidas, II*, Buenos Aires, 1969, pp. 257-258.

¹⁵ DAVID VIÑAS observa con agudeza este proceso a partir de los autores del grotesco criollo, como descendientes de inmigrantes: “En lo que hace a los autores, si en el sainete recurren a esa ‘jerga ítalo-criolla’ como fácil decoración, se les torna asunción y compromiso en el grotesco, en tanto reconciliación entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado. Para ellos, la elaboración de esta textura, implica la suturación de lo que en sus padres se daba escindido. Diría: se *nacionalizaban* a través de ese proceso. Lograban un anclaje textual que en su recinto familiar apenas si era aspiración a una identidad” (*Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, 1973, p. 35).

la mixtura. En esa lengua híbrida ítalo-criolla, el *cocoliche*, máscara que representa a un italiano acriollado e imitación de la lengua vernácula,¹⁶ se cuestiona, por una vía irónica, la armonía racial que el proyecto conservador imaginaba en el Centenario. El conventillo es el ámbito negativo del crisol de razas.

La tercera escena ocurre en diversas calles de la ciudad, pero de una ciudad imaginaria. Buenos Aires: escenografía súbita en el espacio del poema o, mejor dicho, en el drama virtual que una voz poética abre como soliloquio. Aceptemos provisoriamente, con Bajtín, que el lenguaje poético es un uso particular de la lengua, cercano al idiolecto, compuesto por enunciados utópicos y neutrales donde mundos lingüísticos opuestos no son equivalentes y, al prevalecer uno de ellos, en consecuencia, no son representados de un modo dialógico.¹⁷

¹⁶ En una primera acepción *cocoliche* significa "máscara que representa a un italiano acriollado"; en la segunda, "italiano emigrado que imita a los nativos"; en la tercera, "lengua torpe y ridícula del italiano inmigrado", cuyo origen provendría de la imitación que un actor de la compañía de José J. Podestá —Celestino Petray— hacía del lenguaje de un peón italiano —Antonio Cocoliche o Cocoliccio— (JOSÉ GOBELLO, *Diccionario lunfardo*, Buenos Aires, 1982, pp. 48-49).

¹⁷ MIJAIL BAJTÍN, en el apartado II de su trabajo "Sobre el discurso novelesco", distingue el discurso novelesco del discurso poético (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, pp. 99-121). Señala allí que el sujeto de la novela es un individuo social, históricamente concreto y definido: su discurso es un lenguaje social, que participa de la estratificación discursiva característica del plurilingüismo. Debe recordarse que, según Bajtín, el lenguaje es ideología y, en tal sentido, implica una evaluación social del mundo. En la novela se representa la *imagen* de un lenguaje: todo enunciado novelesco es, así, un *ideologema*, en tanto representación evaluativa. En un sentido estricto, dada la naturaleza plurilingüe del mundo social, el discurso poético halla su objeto ya atravesado por el discurso del otro. Pero la imagen poética representa un objeto respecto del cual la estratificación plurilingüe parece anterior y distante. En esa distancia, el objeto alcanza una intencionalidad pura y crea un espacio inexplorado. Siguiendo el modelo de Bajtín, podría afirmarse que la palabra poética hace equivaler el blanco y el espacio que la rodea en la página con el silencio de toda evaluación ajena. El lenguaje utilizado por el poeta es su lenguaje, propio y único: "La idea de un lenguaje único y especial para la poesía es un 'filosofema' utópico característico del verbo poético: está fundada sobre las condiciones y las exigencias reales del estilo poético, que basta para un lenguaje único directamente intencional, a partir del cual los otros lenguajes sociales son percibidos como objetivados y de ningún modo equivalentes a él"

Podríamos describir las modalidades discursivas de distintos enunciados poéticos de la década del veinte, entonces, a partir de la alusión o de la elusión de la voz del otro inmigrante, ya que aún persiste en la cultura argentina el debate acerca de la identidad nacional. Ese debate incluye las preocupaciones de los poetas de la época, acerca del modo en que el discurso artístico aparece como un espacio en el que se manifiesta una pretendida "sensibilidad argentina". No analizaremos aquí las polémicas y asunciones sobre la lengua nacional que la crítica ya ha recogido —desde la "fe en nuestra fonética" de Girondo hasta la "pronunzia exótica" que los martinfierristas creían advertir en la lengua de los hombres de Boedo—.¹⁸ En cambio,

(p. 110). Si todo enunciado comporta una visión del mundo, en cuanto su objeto se halla evaluado y cruzado a la vez por otras evaluaciones, el modo en que el sujeto del discurso lírico se relaciona con su objeto remite al monologismo como figuración aparencial. El sujeto obra *como si* el objeto representado fuera único. El espacio creado por las relaciones entre objetos de esta clase conformaría, en tanto negatividad, una escena utópica. En el nivel imaginario el enunciado significa como utopía, que produce efectos simbólicos en el imaginario social. (La traducción es mía.)

¹⁸ En la conocida polémica entre el grupo de la revista *Martín Fierro* y Roberto Mariani, ambos contendientes se atribuyen la argentinidad más genuina y reaparecen las viejas cuestiones en torno del habla pura. Mariani evocaba el "cantar con toda la voz", del *Martín Fierro*, oponiéndolo a los "martinfierristas", y hallaba en el poeta Nicolás Olivari "una voz de muchacho porteño, de hoy, de aquí" que representaba la "sensibilidad" argentina y no la extranjería cosmopolita. Los martinfierristas, por su parte, impugnaban a Mariani diciendo de sí mismos: "Nos proponíamos tan sólo 'cantar con toda la voz' de que fuéramos capaces. Creemos haber cumplido la promesa. Podrá haber opiniones contradictorias sobre el valor de nuestra voz: es lógico. Pero el hecho es que se oye y produce ecos: el propio señor Mariani se nos antoja un eco, un eco indignado con cierta deformación de pronunciación [...]. Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna 'pronunzia' exótica..." (*El periódico Martín Fierro*, selección y prólogo de ADOLFO PRIETO, Buenos Aires, 1968, pp. 41-50). En cierto modo, se reitera aquí el problema que plantea el grotesco a partir del *cocoliche*, como mascarada o remedo de una lengua nacional en la voz de un otro extranjero. La radical alteridad que el fenómeno inmigratorio emplaza en la cultura argentina se "interioriza" en el discurso artístico, aun desde una perspectiva negadora: imitación, disimulo, pronunciación deformada, opuestos a un habla auténtica, propia, "originaria". Cfr. las observaciones de Beatriz Sarlo sobre esta cuestión en "Vanguardia y criollismo: la aventura de 'Martín Fierro'" (CARLOS ALTAMIRANO y BEA-

podríamos referir al menos cuatro modalidades por las que el enunciado poético alude o elude la voz del otro. Las denominamos, con cierta libertad: *rechazo*, *exclusión*, *remedo* o *refracción*.

La modalidad del enunciado poético de Jorge Luis Borges es la del *rechazo*, donde se rehúsa total o parcialmente, privándola de significación, una representación intolerable para el sujeto.¹⁹ La íntima ciudad de *Fervor de Buenos Aires* (1923) o de *Luna de enfrente* (1925), la urbe insustancial, la *imago vocalis*, es una remansada alucinación. La ciudad real del trá-fago y de los conventillos y de las casas de alquiler es sustituida por un simulacro lateral, orillero. Lo funda una mirada pasajera que cree percibir columnitas, aldabas, patios claros, calles hondas, suburbanos almacenes sin hombres, en el instante crepuscular —rosa y oro— en que los objetos se deslíen por una luz deletérea. Ciudad irrealizada por una pupila vacua, correlato de un fantasma; sujeto perceptor vaciado por una fantasmagoría ciudadana.²⁰ Yo y ciudad son osmóticos: la ciudad “entra en el alma” o las calles son “entrañables”. Pero tal yo y tal espacio son una mascarada textual: inubicada pluralidad, serie de percepciones que simula una cadena verbal no adherida a ninguna realidad exterior ni interior. Acaso el pensamiento desconstruccionista nos ayuda a reconocer con mayor claridad este medio puro de ficción, esta doble escena de dos no

TRIZ SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, 1983, pp. 152-158).

¹⁹ El término *rechazo* está referido, de un modo metafórico, al sujeto imaginario del enunciado poético. La noción proviene de la teoría psicoanalítica. SIGMUND FREUD utiliza dicho término (*Verwerfung*) en su trabajo “Las neuropsicosis de defensa” (1894). Allí se lee: “el *yo* se separa de la representación intolerable, pero ésta se halla inseparablemente unida a un trozo de la realidad, y al desligarse de ella el *yo* se desliga también, total o parcialmente, de la realidad. Esto último es, a mi juicio, la condición para reconocer a las propias representaciones vida alucinatoria, y con ello cae el sujeto, una vez alcanzada la repulsa de la representación intolerable, en la locura alucinatoria” (*Obras completas*, Buenos Aires, 1988, p. 176). En su relectura de Freud, Lacan traduce *Verwerfung* como *forclusion*. Cfr. el artículo “Repudio” en JEAN LAPLANCHE y JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, 1981, pp. 380-386.

²⁰ Cfr. Enrique Pezzoni, “*Fervor de Buenos Aires: vaciamiento y saturación*”, *Vuelta Sudamericana*, 4 (1986), 26-31.

presencias: ni modelo interior ni referencia. Es decir, pura alusión o imagen sin modelo. La voz que enuncia este discurso discontinuo es, también, la reiteración de un modelo que ya no existe. La ceguera constitutiva del modelo mundano en Borges —que puede relatarse como una “historia de la noche” con un crepúsculo inicial —es sinestésica; diríamos que es, además, un mutismo. Al ver una ciudad despoblada —la aurática ciudad o la Gran Aldea, como sugirió Sylvia Molloy—,²¹ asimismo se oye con los ojos, se lee, un espacio discursivo donde las múltiples lenguas ajenas están mudas. ¿Y qué lengua se habla? Escribe Borges: “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en gauchesco ni en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña”.²² Ese estilo conversacional tiene modelos literarios: Sarmiento, Ascasubi, Mansilla, López, Wilde o las coplas populares que tamiza el criollismo oriental de Ipuche o Silva Valdés. El enunciado poético invoca una voz argentina pretérita —la voz de los mayores, de los antepasados—, desdibujando lo literario y exaltando lo oral. Pero esta oralidad es imposible: es una invención. Al legitimar su actualidad con la reinención de un pasado, el poema repite un modelo también fantasmático, en el juego equívoco de una identidad pulverizada por la mera simulación. Enunciado poético presente que se desdobra en otro ausente según la lógica de un eco puro.²³ Ficción de una voz argentina que critica un nacionalismo de esencias, pero que omite la extraña voz de los inmigrantes, de modo que su heterogeneidad es limitada.

En cambio, las composiciones de Carlos de la Púa, reunidas en *La crencha engrasada* (1928), están escritas en lunfardo, lo cual es ya un índice de la mezcla. Muchos vocablos lunfardos son deformaciones de vocablos extranjeros. Es, al mismo tiempo, una caricatura y una apropiación.²⁴ El lunfardo

²¹ “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en Lía Schwarz e Isaías Lerner (Eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, pp. 487-496.

²² JORGE LUIS BORGES, *Luna de enfrente*, Buenos Aires, 1925, p. 7.

²³ Tratamos esta cuestión en nuestro trabajo “La voz deseada”, *Espacios de crítica y producción*, 6 (1987), 29-32.

²⁴ Quizás el germen se halle en los episodios del *Martín Fierro* que crean cierta tradición de la injuria y del desprecio hacia el otro diferente —y subalterno— para afirmar una identidad propia. JOSEFINA

funciona en el enunciado poético de Carlos de la Púa no ya como una representación de la nacionalidad, sino más bien como el reducto privado, dialectal, en el que una sensibilidad propia mejor se acuña. Su modalidad es la de exclusión. Cuando de la Púa escribe, por ejemplo:

Cusifai, farolera, sor Bacana, ventuda
que das dique a la merza con las cosas shoficas²⁵

escribe para ser entendido por un grupo, pero sobre todo para no ser comprendido por los extranjeros, por los gringos. Esa jerga de ladrones socializada, sin embargo, hurtó y deformó para un uso exclusivo términos ajenos: *cusifai*, por ejemplo, es un cruce de *coso* con la expresión italiana *cosa fai?*²⁶ La ciudad es, así, exaltada por un enunciado excluyente de la voz del otro. El primer poema de *La crencha engrasada*, "Fidelidad", dice:

LUDMER señala: "La posición del desafío en *La ida* (siempre dirigido a iguales o hacia abajo) dice que la dinámica de la identidad y la diferencia se resuelve, en el código oral, en la ecuación diferencia = negatividad. Frente a la mujer negra y al hombre negro emergen sexismo y racismo como 'naturales' (así como frente a los inmigrantes surgió la 'natural' xenofobia) [...]. En la cadena de definiciones y desafíos de *La ida* pudo fundarse un nacionalismo racista, sexista y xenófobo. El clásico no sólo dio la biografía oral y el texto de la justicia y los tonos de la patria, signos de lo argentino, sino que también fundió los desafíos del matrero con la razón de los no ciudadanos, los excluidos de libertad, igualdad y fraternidad, y por lo tanto sus enemigos" (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, 1988, pp. 201-202). El gringo del canto V de *La ida*, el despreciado *papo-litano* enganchado en el ejército (cfr. las observaciones de Ludmer sobre las descripciones de lo extranjero, lo diferencial, con una entonación propia y específica, *op. cit.*, pp. 46-50), el gringo "bozal", es el centinela que advierte el intento de fuga de Fierro, por lo cual éste será estaqueado. Hacia 1916, el gringo de un poema de Yacaré es el encargado de un conventillo y es, como aquel otro, un delator, un batidor, "porque le tiene bronca al elemento, / rantifuso, canero y esgunfiado". Buchón al "que casi se la dan... por lo mugriento, / porque batió más roña que un pescado" (FELIPE H. FERNÁNDEZ (Yacaré), *Versos rantifusos*, Buenos Aires, 1964, p. 29).

²⁵ CARLOS DE LA PÚA, *La crencha engrasada*, Buenos Aires, 1954, p. 32.

²⁶ Cfr. José Gobello, *Diccionario lunfardo*, ed. cit., p. 58.

Ciudad,
 te digo la frase guaranga del caló
 para hacerte más mía, para hacerte más íntima...
 Para que no perciban su porteño sabor
 los que llevan la mugre del espíritu gringo.²⁷

La modalidad que se lee en César Tiempo es la de *remedo* de la voz del otro mediante ocultamientos, como si el otro sólo pudiera hablar a partir de una impostura. César Tiempo, no debe olvidarse, nació en Ucrania y su nombre real era Israel Zeitlin. Aun al llegar con sus padres a la Argentina de 1907, cuando tenía un año de edad, su inclusión en el sistema literario argentino comienza, de algún modo, con un seudónimo que es una suerte de traducción. Observemos si no las connotaciones que conlleva el paso de *Israel* al latino *César* o la inmediata trasposición del *Zeit(lin)* en *Tiempo*. Traducción que “nacionaliza”, como si el nombre de autor argentino implicara, previamente, una radical borradura del origen. Pero, a su vez, para escribir su primer libro, Zeitlin-Tiempo debe pasar del seudónimo al apócrifo. Imagina un libro escrito por una inmigrante que ejerce la prostitución llamada Clara Beter y envía los originales a *Claridad*. Todo había comenzado con un poema

dedicado a *Tatiana Pavlova*, la gran actriz ítalo-rusa que por aquel tiempo arrebatava al público de Buenos Aires desde el escenario del teatro Cervantes. Firmé el conato de poema con el nombre de *Clara Beter*, un seudónimo de transparente reminiscencia gorkiana, y lo envié por correo a la revista. Era la primera vez que aparecía una mujer pública consagrada a la poesía.²⁸

El libro aparece en 1926 y, por pudibundez editorial, se titula *Versos de una...* Podría afirmarse que Tiempo lleva a cabo un acto típicamente vanguardista en el seno mismo del grupo de Boedo, desde el propio pietismo tolstoiano de sus integrantes pero ya como impostura literaria.²⁹ Elías Castelnuovo, que prologa el libro con otro seudónimo —Ronald Chaves— llega a

²⁷ *Op. cit.*, p. 1.

²⁸ CÉSAR TIEMPO, *Versos de una...*, Buenos Aires, 1977, p. 77.

²⁹ Tiempo escribe: “El grupo de Boedo estaba integrado por hombres como si el amor por la humanidad que proclamaban con sus plumas excluyese el amor por las mujeres, como si la única compañera posible fuese la Revolución. Sin embargo, un nombre de mujer entreveraría sus sueños con los soñadores de Boedo” (Ibíd., p. 77).

decir que esa voz poética “surgió del mismo pueblo” o que “Clara Beter es la voz angustiada de los lupanares”.³⁰ El poema “A mi libreta de ahorros” dice:

Contigo entre las manos
me es tan sencillo desnudar el “yo”:
una mujer de todos que cuida su dinero
y una mujer de nadie que dice su canción.³¹

El sujeto que se enuncia inmigrante debe traspasar varios límites para decir su canción: se feminiza y se prostituye. Tiempo se vuelve Beter, para venderse mejor al público que aguarda esa literatura “que parió la calle”, como decía Castelnuovo. Pero si el enunciado poético reitera los lugares comunes sobre las infames mujeres inmigrantes —es decir, lo que pide el mercado—,³² denuncia en su indeterminación enunciativa que el otro se incluye allí sólo a condición de ocultarse. Cuenta César Tiempo:

Enterado el enorme Castelnuovo, que había prologado el libro, publicó un artículo en una revista popular señalando que todos habían sido defraudados, si bien el libro tenía sus valores. Lástima que la tal prostituta hubiera resultado un prostituto... El prostituto era yo.³³

Al venderse en esa condición inestable de la palabra autoral y del sujeto imaginario, el poema denuncia que ese otro, mujer e inmigrante, habla con un disfraz, habla desapareciendo y, en realidad, no habla cuando el discurso se vuelve intercambiable:

En una misma pieza
un macho y una hembra
y el “yo” mujer
que no sabe cómo desaparecer.³⁴

³⁰ Ronald Chaves [Elías Castelnuovo], “Prólogo de la primera edición: los nuevos”, en César Tiempo, *op. cit.*, p. 12.

³¹ *Ibíd.*, p. 29.

³² Un curioso relato sobre la prostitución de la década del veinte puede leerse en ALBERT LONDRES, *El camino a Buenos Aires (La trata de blancas)*, Buenos Aires, s. d. En este “documento novelado”, a cargo de un periodista extranjero de la época, pueden rastrearse todos los clisés sobre el tema que persistían entre 1920 y 1930.

³³ *Op. cit.*, p. 80.

³⁴ *Ibíd.*, p. 29.

La modalidad del enunciado poético de Raúl González Tuñón, en *El violín del diablo* (1926) y en *Miércoles de ceniza* (1928), es la de *refracción*. Leemos:

A la luz de tu farol cansado
 conventillo.
 Yo también quiero cantar
 tu cosmopolitismo abigarrado.
 El turbio biombo amarillo
 de tu fachada.
 Tu babélico altar
 y tu vestido gris y verde y rosa.³⁵

González Tuñón asume el poliglotismo: reconoce en el conventillo esa babel lingüística que multiplica instantáneas sobre objetos diversamente reunidos y que no impone una legalidad única. Porque si en Borges la ceguera constitutiva de su mundo se vuelve mutismo, en González Tuñón el sujeto que enuncia enceguece de un modo parcial, pues aspira a mirar el objeto con los ojos del otro. Mirada amorosa o cómplice hacia los bajos fondos, los oscuros rincones portuarios y hacia sus habitantes. Mutua contemplación: el texto admitiría una enunciación múltiple: cada sujeto se hace objeto para el otro y en el cruce de sus códigos el texto es un fluir de lenguas y de modos de ver. El sujeto desea alienarse en el otro, enajenarse con la mirada extraña y cantar, por procuración, con una voz extranjera: babel como proyecto y no como negatividad, que en la poesía posterior de González Tuñón será internacionalismo: "Todos los hombres del mundo son hermanos".³⁶ Así, el *analogon* del enunciado poético de González Tuñón es un violín del diablo, una canción del mal. Objeto que proviene de la guerra, "extraño y mágico, trágico y grotesco / como el alma de todos los hombres errantes"; ejecutado por un extranjero, Werner Land, que escuchó a Rosa Luxemburg y que exclama: "¡Ni República ni Monarquía!"; cuya música solo oyen dos ramerías, dos ingleses borrachos, y algún cocainómano y suena "para los

³⁵ RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, *El violín del diablo*, Buenos Aires, 1973, p. 81.

³⁶ Sobre la poesía primera de González Tuñón cfr. BEATRIZ SARLO, "Raúl González Tuñón: el margen y la política", en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, 1988, pp. 155-178.

tristes y para los vencidos".³⁷ El sujeto de ese enunciado habla lo que ven otros ojos: el discurso se refracta. Si no es el otro el que enuncia, al menos la mirada que traspasa quebraría la unicidad del sujeto imaginario: "Siento los ojos agrios y la voz ya no es mía".³⁸ Como el violín polvoriento, absurdo y casi monstruoso, el prisma es un objeto que también conviene a esta enunciación poética.³⁹ Un prisma que se halla en el límite de lo no intercambiable, arrojado a la escarpada hediondez del basural o comprado por quien trafica con objetos inservibles. Un prisma cuya rareza no reside en ser una cosa inusual en la vida cotidiana, sino en su condición de materia degradada que se halla más allá de todo consumo. El prisma de Tuñón refracta el sentido, pero en el poliglotismo y la dispersión diferencial de los inmigrantes, de los extranjeros y los hombres de paso; un prisma sin valor de novedad, por lo cual hace caducar todo mito de origen, fundacional y arquetípico y donde la futuridad es una nostalgia internacionalista de los marinos que representan lejanas tierras desconocidas. Enunciado poético irisado por el babelismo, como la música de los puertos:

Música de los puertos siempre igual
y distinta.
Bandera con iguales colores
para todos los ojos

³⁷ *Op. cit.*, pp. 15-17.

³⁸ *Ibíd.*, p. 77.

³⁹ El prisma es un *objet trouvé* de la vanguardia. "Sólo hay, pues, dos estéticas: —escribía Borges, hacia 1921, en la "Anatomía de mi 'Ultra'" — la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas" (cit. en CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *La realidad y los papeles*, Madrid, 1967, p. 493). *Prisma* es la primera revista mural de la vanguardia. "Prismas" se titula un poema de Borges y el primer libro de Bernárdez y son como prismas algunos rostros enigmáticos de Xul Solar. El prisma reúne los rasgos de refracción del sentido y dispersión significativa del poema vanguardista; de objeto nuevo que marca el texto como un mito de origen, donde prevalece la marca del principio y de la futuridad; de un sujeto perceptor que se descentra en la multiplicada visión de todos sus haces; de una cosa rara que irrumpe en el mercado y que reclama un nuevo público. A estos rasgos responde una imagen ya canonizada de la textualidad martinfierrista. La poesía inicial de González Tuñón se halla vinculada con estos rasgos, pero al mismo tiempo comporta un desvío. Esta inadecuación producirá efectos simbólicos que podríamos describir como una suerte de salto cualitativo respecto de la vanguardia misma.

iguales y distintos.

.....
 Políglota. Tus velas
 se izaron a los vientos más extraños.⁴⁰

Refracción de un prisma de baratillo, nunca de muro esquinero, pero improductivo, gratuito e inútil para una ética del consumo y del beneficio: un prisma gastado.

Inmigración y babelismo: en las tres escenas la literatura muestra, de un modo indirecto pero eficaz, que la lengua no es inocente en su uso simbólico. Para nosotros, quizá el babelismo es un valor. Siempre que lo admitamos, reconocemos el modo en que la voz del otro es silenciada o desplazada de un discurso solipsista, idéntico a sí mismo. Pero antes o después, la perfección de ese enunciado unitario se alcanza cuando el otro calla. Y ya sabemos que el que calla, por infinitos rodeos o rápido exterminio, siempre, es un muerto.

JORGE J. MONTELEONE

Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas



⁴⁰ *Op. cit.*, p. 51.

EL SUJETO COMO CUERPO EN DOS POETAS DE VANGUARDIA

(CÉSAR VALLEJO, OLIVERIO GIRONDO)

Una generación que había ido a la escuela en tranvía a caballo, de pronto se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje en que nada había quedado igual, salvo las nubes, teniendo bajo los pies, en un campo de fuerzas de corrientes y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano.

Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov".*

En la vanguardia histórica, se afirma, hace eclosión la crisis del sujeto. En los textos poéticos que siguen el camino trazado por Mallarmé con su "Golpe de dados", el sujeto se pierde, se volatiliza. Me interesa replantear esta afirmación a partir de la lectura de textos de dos de los poetas más importantes de las vanguardias hispanoamericanas: César Vallejo y Oliverio Girondo.

Es claro que un modo de sujeto hace crisis y se fractura después de Baudelaire: el sujeto que se identifica con el yo-pienso como síntesis entre razón y experiencia (Kant), y que aparece como hegemónico hasta el romanticismo en las formas subsidiarias de la dualidad razón-alma/cuerpo. Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont adelantaron algunas de las experiencias constitutivas de la vanguardia de entreguerra.¹ Cito autores

* *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 190.

¹ "Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica." WALTER BENJAMIN, "Censor jurado de libros", *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987.

franceses porque los poetas hispanoamericanos hacen sistema con ellos, al menos hasta las primeras décadas del siglo.

Me pregunto, entonces, ante la disolución de esta forma de sujeto: ¿quién habla en los textos de vanguardia?, ¿qué nuevas formas de subjetivación aparecen allí? No sé si es posible dar una respuesta totalizadora. Puedo decir, a partir de mi lectura de Vallejo y Gironde, la manera en que se constituye un sujeto en esos textos: desaparece o se pone en crisis la dualidad razón-alma/cuerpo y se habla espectacularmente desde el cuerpo. Este se expone como una nueva forma de subjetivación: en el cuerpo se traba la relación con uno mismo; allí se da el pliegue de las relaciones de poder y de saber; allí se da también la posibilidad de resistir a los códigos y a los poderes. En ese proceso, los textos de Vallejo y de Gironde intentan liberarse de una sujeción.

El texto, entonces, se organiza como un cuerpo. El lenguaje es ojo, boca, mano, sexo: miembros solitarios que sufren cortes, choques y chispazos; un cuerpo que se des-compone. El texto es además un cuerpo expuesto al roce con otras constelaciones: se incrusta, se injerta en el funcionamiento de otras materias discursivas. El texto es ojo que mira, boca que habla, cuerpo mutilado y a la vez cuerpo maquínico que procesa otros discursos que lo presionan (ciencia, prensa, publicidad); es también la mente como materia desplegada en el espacio de una topología (Freud) y expuesta a la experiencia de shock, a las imágenes no controladas del sueño.

La totalidad se pierde irremisiblemente: territorios, fronteras, fragmentos, se suceden en la mano que escribe. Ni rima ni métrica uniforme (restos de una temporalidad arcaica que subsiste desplazada en la canción popular): versos sueltos desperdigados entre los blancos de la página. Aun más, los roces con las formas narrativas, el alargamiento de las series y la mixtura de géneros provocan en la poesía la pérdida de aquella experiencia de completud y acabamiento que proporcionaban el soneto y cualquiera de las formas canónicas. Ahora los versos se estiran hacia el costado o hacia abajo sin la expectativa certera de un corte o un final. No existe centro, sólo miembros solitarios que dibujan el laberinto de un cuerpo.

En el lugar del yo-pienso como síntesis entre razón y experiencia, entonces, aparece el texto-cuerpo como lugar desde

donde se omite la voz y desde donde se perciben los asaltos de la simultaneidad. Ese yo-escritura-cuerpo es sólo un recorte de la materia en movimiento en el infinito devenir de lo múltiple y simultáneo. Y es también escritura-cuerpo maquínico que procesa otros discursos, *descuartiza* el lenguaje en tanto cuerpo diferenciado: anula las estratificaciones (sociales, genéricas, situacionales) y conecta unos miembros con otros miembros.² Así además leemos los trazos de una *violación*. O se trata del golpe de dados: el azar determinado por factores externos (efectos del contacto y la presión de los otros discursos). O se trata de la incisión violenta y el cuerpo torturado que recuerda los procedimientos de escritura de la máquina de Kafka.³

En este sentido, Vallejo y Gironde (como antes los poetas malditos) adelantan experiencias que se consolidan tiempo después: sus textos trabajan con determinadas situaciones (una acusada percepción de lo simultáneo, el procesamiento maquínico y violento de los discursos) que serán típicas de la cultura de masas, y de la inserción de la cultura letrada en ella. Por algo fueron poetas negados por sus contemporáneos y re-leídos después, una vez que el lector pudo conectarlos con experiencias conocidas. En el caso de Gironde, resulta particularmente espectacular la re-circulación de sus textos de los años 20-30 en la década del 60 en Argentina; así como *En la mismédula* (1954) empieza a producir textos en la poesía de los años 80 (Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Santiago Perednik, y antes que ellos, Osvaldo Lamborghini).

El proceso que Benjamin señaló en la poesía de Baudelaire en los comienzos de la ciudad capitalista (la experiencia de la pérdida del individuo en la masa, la experiencia del shock como

² "Sólo la poesía, cuerpo extraño en el *corpus* de la lengua, es un espacio donde no se puede alucinar porque allí no se da cuenta el cuento y lo único que trata es de hacer un juego sucio con el cuerpo interno (de la lengua)." Conclusiones de Josefina Ludmer en sociedad con Osvaldo Lamborghini, que son reproducidas por Ludmer en *El género gaucho. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

³ Cfr. "En la colonia penitenciaria" y las observaciones que hace Susan Sontag sobre este cuento de Kafka en "Fragmentos de una estética de la Melancolía" en Thames & Hudson, *Veruschka, Trans-Figurations* (reproducido en la sección "La Cultura", *El ciudadano*, 15, Buenos Aires, 31-1-1989). Cfr. también para la relación lenguaje-carne el trabajo de S. SONTAG "Acercamiento a Artaud" (1973) en *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa, 1987.

constitutiva para el hombre moderno expuesto al cambio brusco de sus hábitos perceptivos), alcanza en estos textos de vanguardia su punto culminante como la crisis de un sujeto que ya no puede dar cuenta de sí y de lo otro según las formas de subjetivación consolidadas en Occidente a partir de Descartes. Ahora ciencia, tecnología, institución y sus dispositivos discursivos potencian su dominio al ritmo de los procesos económicos de un capitalismo en expansión. Para el caso de Latinoamérica, esta situación se vuelve más compleja: nuestra característica de países dependientes y no desarrollados aparece en la rápida asimilación de los modelos europeos y anglo-sajones que conviven mezclados con restos de cultura arcaica: por eso producimos una cultura de desechos.⁴ A este efecto de mixtura (claro en la ambivalencia entre lo rural y lo urbano en Vallejo, por ejemplo), se agrega un rasgo obsesivo y persistente: el de la *violencia*, que remite sin dudas nuestra producción cultural a una práctica social del Tercer Mundo.

Un sujeto que ya no puede dar cuenta de sí, decía, y que se pierde como conciencia unificadora de la experiencia: un puro cuerpo sometido a múltiples controles desde el poder. Así, el hombre construido como objeto por las ciencias sociales se convierte en materia de análisis y de taxonomías, se disuelve en la fragmentación; y, por otro lado, se reduce a fuerza de producción utilizable. Un sujeto-cuerpo al que le han secuestrado la experiencia de sí (del cuerpo) para sí.

Esta situación estalla en la poesía de Vallejo y de Gironde en la figura del texto-cuerpo que pierde la razón, se desmembra y se exhibe como control de los otros: un cuerpo que se desconoce, un cuerpo-máquina puesto a procesar. Pero a la vez, esa ex-posición se revierte y refuncionaliza los mismos procedimientos utilizados para el control en una contra-escritura que resiste a la sujeción. De esa resistencia surgen tres modos de la utopía: la memoria como el espacio-mapa de construcción del deseo, el yo que se reconoce en el cuerpo de los otros y se constituye como sujeto de un proceso colectivo, para el caso de Vallejo; el yo-cuerpo que se percibe como transmigración y fuerza en devenir hacia el cuerpo del otro y hacia las formas de lo otro, en el caso de Gironde.

⁴ Cfr. DANIEL LINK (1987), "Recorridos por Viñas: tecnologías y desperdicios" en *Escrita* (Córdoba: en prensa).

A partir de esta situación de crisis del sujeto en sus modalidades tradicionales que plantean los textos de vanguardia, puede seguirse lo que parece ser una de las condiciones de posibilidad de la poesía contemporánea hispanoamericana y, en especial, la argentina: la experiencia de re-conocimiento y recuperación de sí que persigue un yo que habla frente a su cuerpo capturado y a la vez hecho laberinto de fragmentos, escisión, inscripción violenta en el espacio de la escritura.⁵

CÉSAR VALLEJO: LA ESTÉTICA DE LA MELANCOLÍA

*Y por este rumbo,
su serie de órganos extingue mi alma
y por este indecible, endemoniado cielo,
mi maquinaria da silbidos técnicos,
C. Vallejo, "Dos niños añhelantes"*

En la escritura de César Vallejo, el poema exhibe una escena desolada: la del yo que se mira puro cuerpo en fragmentos, pura materia. La casa está vacía: "Lo que continúa en la casa es el *pie*, los *labios*, los *ojos*, el *corazón*. . . . Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto." ("No vive ya nadie", *PP*, p. 118).⁶ El sujeto —leemos—, que ha perdido la razón, el alma, es acción en movimiento y partes de un organismo que estalla en el espacio. Se encuentra allí, entonces, un vacío y un mapa destrozado que se debe re-conocer desde otra mirada. En principio, bastan las condiciones del duelo:

Murió mi eternidad y estoy velándola (*PP*, p. 111)

La obra poética de Vallejo pone en crisis la dualidad alma-

⁵ Pero hay que señalar partes del cuerpo
Oswaldo Lamborghini, "Die verneinung"
¿cuándo escribís?
¿cuáles son tus brazos?
Arturo Carrera, "Laguna Bonfiglio"

Cfr. sobre la poesía de Carrera, en este mismo volumen, el trabajo de Daniel Link: "La noche posmoderna".

⁶ Para las citas utilizo las siguientes siglas: *T* (*Trilce*); *PP* (*Poemas en prosa*); *PH* (*Poemas Humanos*); *EAC* (*España aparta de mí este cáliz*). Los subrayados son míos salvo que especifique lo contrario, y las páginas corresponden a la edición de la *Obra poética completa*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986 (reproducción de la edición de la Biblioteca Ayacucho).

cuerpo: se habla desde un cuerpo y desde allí se diseña la ausencia de un sujeto (razón-alma) como conciencia unificadora de la experiencia; y, a la vez, se pone en escena la pérdida de percepción del propio cuerpo como unidad. El cuerpo aparece en un juego de tres imágenes: como pura materia, como puro vacío capturado por los otros, y finalmente como fantasma desprendido de las instancias anteriores. Así, por un lado, el cuerpo se ve reducido a su máxima expresión físico-material en tanto es receptáculo de estímulos (pura carne expuesta a múltiples, heterogéneos y simultáneos shocks sensoriales y perceptivos, que la tecnología agudiza cada vez con mayor velocidad);⁷ y en tanto funciona como máquina que asimila, procesa y transforma otros discursos. Pero, por otro lado resulta un puro vacío: un cuerpo perdido y anulado para-sí, vuelto objeto de múltiples controles desde las microscópicas redes que tiende el poder institucional. En este sentido, Vallejo comparte con Kafka la presentación minuciosa y opresiva de la alienación. El individuo-cuerpo convertido en fuerza de producción y separado del resto de los individuos, es capturado por el discurso dominante y sus dispositivos: ciencia, prensa, publicidad.⁸ De este estado de cosas da cuenta la poesía de Vallejo, con sus alucinaciones paranoicas y sus obsesivos jueces:

Hasta el día en que vuelva y hasta que ande
el animal que soy, entre sus jueces,

(PH, 131)

me ven jueces desde un árbol

(PH, 171).

El recorrido topográfico de su obra es claro en ese sentido también (Trujillo: *LHN*; Lima: *T*; París: *PP*, *PH*, *EAC*), y marca el proceso ambivalente de la aldea rural a la urbanización, que en los textos se traduce en la encarnación del cuerpo

⁷ Las alusiones al "teléfono", el "gramófono" y, en especial, el "cinema" insisten en tratarlos como máquinas que asaltan el sistema sensorial del hombre. De todas maneras, la poesía de Vallejo asimila técnicas del cine y coloca en un mismo verso a Chaplin junto a Dante ("Me viene, hay..." *PH*, p. 147).

⁸ He trabajado especialmente la presión de esta red discursiva en la poesía de las mujeres en la Argentina de los años 20. Cfr. "Las mujeres que escriben" en el tomo *Yrigoyen entre Borges y Arlt en Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto (1989).

recluso. A partir de *Trilce* es frecuente que tome la palabra el enfermo medicado y encerrado en el hospital, o el preso entre las cuatro paredes de la cárcel:

Ay las direcciones inmutables, que oscilan entre el huracán y esta *pena* directa de *toser* o *defecar*...

El *cirujano* ausculta a los *enfermos* horas enteras.

... Y he visto a esos enfermos morir precisamente del amor desdoblado del cirujano, de los largos diagnósticos, de las dosis exactas, del riguroso análisis de orinas y excrementos.

(“Las ventanas se han estremecido”, *PP*, p. 113-4)

La *pena* pierde en este fragmento el carácter de emoción ligada al “alma”, y se vincula con acciones fisiológicas: *toser-defecar* (como al final *orinas* y *excrementos*) irrumpen así violentamente en el espacio de lo poético, como atributos del yo que habla. El poeta puede tener ahora (lejos de Darío) la lengua sucia. En el centro, el *cirujano* funciona en el lugar de árbitro de la muerte, y el texto se dispone al final como el cuerpo (enfermo) a ser auscultado. El ritmo sostenido por la extensa enumeración ligada al discurso de la ciencia (se alternan heptasílabos y octosílabos) ya no reclama una función musical: el texto solo respira como el enfermo bajo la vigilancia de la mirada médica. En este sentido, el cirujano comparte los rasgos del *cancerbero* de la prisión en *T L*.⁹

El *recluso* y el *enfermo* son dos figuras que se superponen en la escena del cuerpo torturado, violado por las prácticas sociales que el poder instituye. Hablamos de control y vacío, de alienación y pérdida de la relación consigo mismo: por eso, el cuerpo estalla en sucesivas y múltiples mutilaciones. Así surge la figura del *fantasma*: sombra y brillo que se desprende de las dos instancias del cuerpo que mencionamos antes, y que se resuelve en escritura. Es el brazo secuestrado de la Venus de Milo, tal como aparece en *T XXXVI*:

manqueas apenas *pululando*.

El fantasma pulula y prolifera entre los órganos secuestrados del texto. Los mismos atributos recibe como sombra del cuerpo-máquina.

⁹ “Por entre los barrotes pone el punto/*fiscal*, inadvertido, izándose en la falangita/ del meñique,/ a la pista de lo que hablo,/ lo que como,/ lo que sueño.” (*T L*)

En este caso, el poema se exhibe en tanto pura expresión física y devenir material, roce y choque encarnado en el lenguaje (puro sonido y grafía). Es la pérdida en la potencia de la pura materia:

999 CALORÍAS

Rumbbb... Trrraprrr rrach... chaz
Serpentínica u del bizcochero
engirafada al tímpano.

(T XXXII)

Engirafado al tímpano y al ojo queda el lector, perplejo frente a este comportamiento maquínico del lenguaje. El "verbo encarnado" de Vallejo cita así a Artaud: "Nada me toca, nada me interesa sino lo que se dirige directamente a mi carne". El lenguaje, entonces, es esa carne sometida a los estímulos del afuera: grita, se sacude en forcejeos sintácticos, gráficos, fonéticos, semánticos. En el otro modo de funcionamiento de esta carne-máquina se derriban fronteras genéricas y sociales, se asimilan y transforman los discursos: son conocidos los procedimientos de injerto y apropiación del texto poético de Vallejo hacia los discursos propios de otro tipo de contextos. Así, en cualquier poema podemos encontrar injertos del discurso científico (medicina, biología, geografía, física, astronomía), de la oratoria de abogados y políticos, de la estrategia del cartel publicitario o de la argumentación típica del informe.

Vemos ahora cómo el control obsesivo sobre el cuerpo es recuperado en resistencia a esa dominación. El texto de Vallejo, vuelto puro lenguaje encarnado y maquínico, enloquece, se des-controla y prolifera en exceso y derroche, en "lujo peligroso":¹⁰

Un pilar soportando consuelos,
pilar otro,
pilar en duplicado, pilaroso

(PH, 157).

Pilaroso surge aquí como transformación de las descargas (fónicas, semánticas) de las unidades anteriores, y su información acumulada produce un miembro extraño en el cuerpo de

¹⁰ Cfr. SEVERO SARDUY, "El barroco avant la lettre", en *Diwan* 5-6 (Barcelona, septiembre 1979).

la lengua, del texto. Ahora el sujeto-cuerpo ya no puede controlar la materia puesta en movimiento, que prolifera, muta, deviene otros cuerpos: otras lenguas, otros animales, otros trozos de materia vegetal, microorgánica, atómica. Se conoce la obsesión de este yo por nombrarse mono, cetáceo, bacteria, mercurio, átomo, microbio.

Por este camino, la estética melancólica de Vallejo evita la estética de la reproducción en varios sentidos. Se niega a la confesión y se mimetiza con el discurso dominante: practica así en el lenguaje como trozo de materia toda la violencia a que el cuerpo del individuo es sometido. Expone el texto como cuerpo alienado: esa exposición desolada a la vez simula el gesto del discurso institucional-científico y oculta el deseo de reapropiación del propio cuerpo. En ese sentido se puede leer la unión erótica dicha desde el discurso de la botánica o la química (cfr. *T V*, LXXVI). En el simulacro, entonces, el texto de Vallejo se vuelve inasimilable e ilegible, porque extrema los procedimientos del poder más allá de sus previsiones: "Vusco volvvver de golpe el golpe" (*T IX*). Esta insistencia lleva la simulación hacia la diferencia en contra de la "Armonía" (*T XXXVI*), y en contra de la copia, que reproduce eternamente Lo Mismo (*T II*). En efecto, entre la copia y el simulacro se instala el fantasma que prolifera y perturba, con su oro gratuito, la economía de la reproducción. A partir de este derroche de materia, los poemas trazan diagramas concisos e inconclusos a la vez, o cuerpos-carteles de múltiples entradas: irónicos laberintos, lugares en donde extraviarse. Ahora las coordenadas espacio-temporales se ciñen a los contornos de un yo que habla desde un texto percibido como cuerpo: en él intenta reconocerse, en el vacío de los miembros amputados o en el trazo simultáneo de rutas discontinuas y heterogéneas:

El traje que vestí mañana

(*T VI*).

La lucha por la recuperación de sí que entabla el yo de estos textos, desemboca en dos modos de utopía. La primera de ellas parte de la *memoria* como el lugar de construcción de un yo liberado de sujeciones y abierto a los juegos del deseo. Es el espacio del niño vuelto amante.

La memoria, dice Benjamin, es *la lectura de uno mismo al revés*. Por este camino el texto se desliza sobre una super-

ficie: el yo se repliega, busca su orillo, se da vuelta, resiste a su anulación. Se invierte, entonces, el trayecto de la memoria para reinstalar-se en el presente allá, en el espacio-tiempo del niño: el lugar del puro deseo fuera de control. Estalla el "subsuelo empatrullado" del estado adulto y el presente-allá se vuelve potencia en la construcción de un yo desde el texto. Este movimiento se hace evidente en la constante espacialización del tiempo que convierte la edad del niño en un lugar al que se puede volver. Desde ese lugar (que opone la unidad a la fragmentación), se diseña, se proyecta verbalmente en tiempo futuro:

Y nos *levantaremos* cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.

(T LIII)

En este mismo texto se superpone la imagen de unión con la madre a la de la unión erótica: deseo e incesto se corporizan así en esta zona de un yo liberado de jueces y cancerberos. Los atributos que comparten la madre y la amada en la poesía de Vallejo son conocidos (ambas figuras aparecen relacionadas con el alimento y la protección: imágenes nutricias ante todo), y convergen en el momento de unidad sin fisuras. La hora del almuerzo es la hora del sexo: el tiempo del niño y del balbuceo: ¹¹

Quemadura del segundo
en toda la *tierna carnegilla del deseo*

(T LII)

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa:
ni sabes a dónde voy.

(T XLII)

Desde esta perspectiva del niño por hacer-se, el texto vuelve a ser trayecto, camino, mapa posible. La memoria es, como dijimos, ese espacio de construcción que resiste a la experiencia maquínica del cuerpo: no funciona ya como archivo de fotos

¹¹ Cfr. JULIA KRISTEVA (1975). "El tema [sujet] en cuestión: el lenguaje poético" en el Seminario de Levy-Strauss *La identidad*, Madrid, Petrel, 1981.

fijas, muertas, sino como el lugar desde donde se produce un yo. En este sentido vale confrontar el estado-niño con el del adulto: "...Yo me busco / en mi propio designio que debió ser obra / mía, en vano: nada alcanzó a ser libre" (T LVII). En el estado-niño, en cambio, en donde el yo se mueve sin vigías ni jueces "despiertan *células clandestinas* a deshora, en los cadáveres". Sólo en la escritura es posible este trabajo clandestino de producción. El tiempo muerto (corporizado en el cadáver) se re-inscribe en el texto como un agujero negro: atrae energía y prolifera en exceso y derroche que escapan a la medición del poder.¹² (Los tipos y casos de esta proliferación: repeticiones, inclusiones, elipsis, perífrasis, etc., merecen un apéndice aparte).

Por eso solo el simulacro (identificado con la escritura, como se dijo antes) tiene la posibilidad del goce. "La vida está en el espejo" se dice en T LXXV. Espejo y simulacro, además, se levantan solo ante el Absurdo:

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este *exceso* sólo ante ti se
suda de dorado placer.

(T LXXIII)

En la poesía de Vallejo todo carece de sentido, de significado cotidiano y convencional, todo es *absurdo*. El lenguaje es triturado: se mezclan los discursos que provienen de diferentes actividades y órdenes sociales, de diferentes situaciones y géneros. Se pulveriza el lenguaje en tanto código, y de esa violación, surge un mapa de órganos concretos, palpables: "mis huesos concuerdan en género y número / y el verbo encarnado habita entre nosotros" (PH, p. 123); "palpa mi general melancolía" (PH, p. 172). En los tres versos finales citados de T LXXIII, esta actividad violatoria es llamada *exceso*: en el centro de la estrofa y señalado por el deíctico *este*, marca un movimiento reflexivo de la escritura, que se nomina a sí misma. La puesta en relación con el verbo 'sudar' corporiza esta nominación (en otros textos se suda tinta o se ahoga en la tinta);

¹² La obsesión por la serie numérica en Vallejo puede leerse también en este sentido: materia sin control que inevitablemente prolifera y produce. Cfr. T IV: "Tendime en son de tercera parte", y en especial, T XLVIII.

y a la vez une escritura con trabajo de producción contra el poder: derrame, proliferación, derroche de células clandestinas. Escritura-cuerpo-trabajo se afirman en el *placer*, en el *absurdo* contra el sentido convencional y obsecuente de la doxa. Se marca, entonces, el movimiento de recuperación de sí para el cuerpo que habla. El signo *se* atribuido a un verbo que convencionalmente no tiene ese régimen (sudar) focaliza una ambivalencia que va de la primera a la tercera persona, de la cercanía a la distancia, del sujeto al impersonal. Esta oscilación (característica de la poesía de Vallejo) se abre a muchas lecturas: es violación del lenguaje encarnado, es puente entre las formas del cuerpo-sujeto y del cuerpo-máquina que procesa. Aquí también espejea la imagen del fantasma. Además el placer que afirma este texto-cuerpo-exceso es *dorado*: único destello de color insistente que aparece en estos poemas frente a la sombra. El *oro* y el *dorado*, atributos canónicos del barroco, reinciden en los diseños de un mapa laberíntico, en constante derroche de sí. El espejo —allí donde está la vida— une la imagen del simulacro al brillo que resuena en lo dorado. Aun más, el oro aparece en algunos casos unido a la *plata gratuita*: gasto inútil, el exceso se resiste a ser asimilado por la economía de la reproducción: “Día puro, niño, inútil”.

Pero si el final de *T LXXIII* es una clara afirmación de sí en el placer, la mayoría de los textos insisten en la escena desolada que señalamos como centro de esta estética melancólica:

luego no tengo nada y *hablo solo*
reviso mis semestres
y para henchir mi vértebra, *me toco*.

El *hablar solo* y el *tocarse* aparecen en relación directa, aislados por los blancos y el final de verso. Escribir es trazar las coordenadas físicas, espaciales de este verbo encarnado:

porque al centro estoy yo, y a la derecha
también, y a la izquierda, de igual modo
(*PH*, p. 149).

Y a la vez buscarse y no encontrarse, perderse en ese cuerpo de “órganos desemejantes”: “a lo mejor soy otro”, “tampoco yo descubro a nadie”, “Sé que hay una persona compuesta de mis partes”.

La segunda de las utopías que instaura la poesía de Vallejo aparece en sus dos últimas obras, *Poemas Humanos* y *España aparta de mí este cáliz*, y proviene del cruce de dos discursos privilegiados: el cristianismo y el marxismo. No me extenderé en el análisis de esta particular mixtura: muchos críticos lo han hecho. Me interesa destacar su relación con el sujeto-cuerpo.

Ahora el recurso a la memoria se destiñe frente a este segundo modo de resistir a la anulación del propio cuerpo: se trata del encuentro con el cuerpo del otro, también capturado y secuestrado por el poder. El yo-cuerpo de los textos de Vallejo se une así en extensa enumeración de focalizaciones a partes, órganos, funciones físicas y actividades del otro, concretizadas en objetos pequeños, en detalles.¹³ Se trata de saturar espacios y ensamblarse en un gran cuerpo colectivo, capaz de resistir el proceso de secuestro social. No dejar rendijas y ofrecer como resistencia un cuerpo sólido, sin fisuras, capaz de promover un movimiento para-sí que será para-todos. Un sujeto-cuerpo colectivo capaz de hacer la revolución: un motor aceitado, una gran máquina generadora de energía. Otra vez, entonces, proceso maquínico y mundo tecnológico son recuperados en imágenes de oposición al poder.

Así estos textos intentan acabar con la concepción burguesa del individuo:

éste es mi brazo

.....

¹³ La focalización sinécdoquica y el desplazamiento metonímico, hegemónicos en la poesía contemporánea, insisten en la asimilación de técnicas entre cine y poesía de la que hablamos antes. Pasolini plantea este acercamiento en la síntesis —que él define como típica del cine— entre dos funcionamientos: el de la *memoria* y el *sueño* (“encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc.”), y una imprescindible concreción objetual, propia de un arte destinado a un receptor “acostumbrado a leer visivamente la realidad”. (Cfr. PIER PAOLO PASOLINI (1965), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976). Si Pasolini pone el énfasis en el primero de los funcionamientos como préstamo de la poesía y apropiación por parte del cine, podríamos mostrar el proceso inverso en el caso del segundo. Mukarovsky también acerca cine y poesía: en uno y otro —como lo demuestra ampliamente Tinianov— el espacio produce significación. (Cfr. JAN MUKAROVSKY (1933), “En torno a la estética del cine”, en *Escritos de estética y semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

éstas son mis sagradas escrituras,
 éstos son mis alarmados compañeros.

.....
 éste ha de ser mi cuerpo solidario
 por el que vela el alma individual...
 ("Epístola a los transeúntes", PH).

Brazo-escrituras-compañones desembocan ahora en el *cuerpo solidario* que se enfrenta uno a uno con el *alma individual*, por su construcción sintáctica y por el lugar que ocupan en el espacio de la estrofa. El juego de oposiciones es claro: la aparición del *alma* es pulverizada por el contexto del poema, minucioso en las focalizaciones que nombran partes/órganos del cuerpo y objetos materiales (estómago, brazos, gusanos, ombligo, piojos, corazón, cosa cosa, lámpara, cabeza, pasos, lámpara): todos ellos objetos visibles, palpables, audibles, atribuidos al yo fusionado en los otros. Además el puente entre cuerpo y alma se da a través de *vela*, una predicación ambivalente: vigilante y encubridora a la vez, el *alma individual* se extingue frente al *ha de ser* (imperativo y deseo) que se abre al futuro del *cuerpo solidario*. Éste se liga fuertemente al yo a partir del *mi* que lo acompaña: el pronombre posesivo recoge así en el sujeto colectivo todos aquellos objetos-órganos-cuerpos vivos que fueron señalados con el deíctico de cercanía éste/éstos.

El último texto de PH abre la serie de *España aparta de mí este cáliz*. El yo que habla se mira instalado en su casa, insiste en detallar las partes de su cuerpo y las acciones que lleva a cabo con ellas o para ellas; detalla también sus objetos de pertenencia: "tengo un suelo, un alma, un mapa de *mi* España". Aquí el alma subsiste como un objeto en medio de los otros. El yo se liga especialmente al mapa de España (*mi*), que es en los últimos años de la obra de Vallejo la concretización del deseo puesto en el cuerpo solidario. El desgarró de la guerra civil española empieza a vislumbrarse como el fin de la esperanza.

En *España aparta de mí este cáliz* queda en claro que el alma sólo subsiste como respiración y aliento del gran cuerpo destinado a cambiar el futuro. Así aparece en el poema dedicado a Pedro Rojas y en el poema VII: los "compañeros" se apropian del alma para reinscribirla como energía fundante,

como soplo del cuerpo solidario que debe trazarse sobre el mapa de España. Aquí surge otra vez la imagen del niño. En el último poema (que lleva el mismo título que la obra), el mapa de España es el lugar que reúne el pasado (el estado de infancia) con el futuro prometido al cuerpo solidario en su lucha contra el poder. El poema, entonces, se escribe en el mapa. Del espacio saturado y resistente que compone España como cuerpo de todos, surge la energía que prolifera “entre el reino anima / las florecillas, los cometas y los hombres”. Por eso, si España cae, solo los niños pueden ponerse en camino para actuar esa energía y construir otra vez ese gran cuerpo borrado por la muerte. El último verso del poema

salid, niños del mundo, id a buscarla!...

procesa y transforma dos citas privilegiadas: una, la del manifiesto comunista (“¡Obreros del mundo, uníos!”); la otra, la del mandato evangélico en la voz de Cristo (“id por todo el mundo y predicad”). El nuevo mandato insta, como los otros, a la acción pero coloca en los niños —agentes del puro deseo y pequeños escribientes (“si os asustan / los lápices sin punta”)—, la posibilidad de recuperar un sujeto-cuerpo libre de las redes del poder institucional y económico. Una vez más deseo y escritura se unen en esta imagen del niño-átomo: célula clandestina capaz de liberar energía, desencadenar y encauzar el proceso infinito de la materia en el gran cuerpo solidario.

Junto con la España republicana se agotó el cuerpo de César Vallejo hombre, individuo. Pero su poesía persiste frente a nosotros como la imagen óptica cuando cerramos los ojos en el parpadeo instantáneo: una huella de luz que se traza una y otra vez. Esta figura reproduce así la del devenir material para el cual la experiencia del cuerpo se ha vuelto hegemónica y único anclaje en la escritura: brazo y labio de un deseo que prolifera niño, y cuerpo solidario en el cuerpo del otro.

OLIVERIO GIRONDO: LA ESTÉTICA DE LA EXALTACIÓN

[...] *enano aparecido en la espuma con piernas de Afrodita: pero los dedos: el dorado más dorado del pie que no se borra en el agua intrigante del alba del tesoro: ¿Cómo sostenía el lápiz lucífero*

y escribía acompasando en vuelos tercios el vozarrón de una mosca? Faltaba ese filo del pie en la medida de unos menores entintados labios; [...]

— Pero no existía el amor. Eramos las medidas imperfectas, menos médulas medusarias de escritura: ... los pequeños torpes pies y ... las manos no inventadas todavía...

Arturo Carrera, *Mi padre*

*en una pieza oscura y mugrienta de la que nunca
[salgo a la que
nunca entro donde siempre no estoy o estoy llo-
[rando escupiendo
orinando escribiendo reptando o hablando hablan-
do [...]*

Susana Thénon, *Ova completa*

Oliverio Gironde comparte con César Vallejo la actividad trituradora contra los códigos del lenguaje y la obsesión violenta por lo material, que insiste en descomponer el lenguaje y re-armar por trozos miembros palpables, objetos nuevos y resistentes. Un trabajo de producción que estalla espectacularmente en *En la mas médula* (1954), ya desde el título.¹⁴ La escritura de Gironde, que también se percibe a sí misma como cuerpo, borra todo resto del *alma* que veíamos extinguirse en los poemas de Vallejo. Su escritura, además, abandona casi siempre la melancolía para dejar paso a un ritmo de exaltación. Sus textos son espasmódicos: provocan la risa, o evocan en sus roces materiales (fonemas, palabras, sentidos se chocan y se mezclan), el contacto erótico. Efectos corporales de una estética del cuerpo. Desde ese lugar sus textos escandalizan: *Espantapájaros* en el 32 y *En la mas médula* en el 54 provocaron uno el silencio que rodea el gesto de espanto; y las lágrimas, el otro, frente a un auditorio anonadado.¹⁵ Gironde es-

¹⁴ Trabajo con *Espantapájaros* (1932) y *En la mas médula* (1954-56) porque son las obras de Gironde en las que se lee claramente el proceso de violenta descomposición de los lenguajes. Utilizo en las citas como siglas de estas obras: *EP* y *EMM* respectivamente. Las páginas son de la edición de las *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.

¹⁵ De las escasas tres reseñas que se ocuparon de la aparición de *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*) en Buenos Aires, transcribo el fragmento de una de las dos que aparecieron en *Nosotros*: "Espantapájaros es un libro inmundo y a su autor habría que darle de palos. Tal

cribió en contra de lo establecido: se reía de sus compañeros de *Martín Fierro* que —metidos en el proyecto de *Sur* del que Girondo nunca participó— habían olvidado las propuestas vanguardistas; se mofaba de la ‘joven’ generación del 40 que parecía trabajar en contra de la historia (volver a la rima y a las formas canónicas, al romanticismo, a los debates metafísicos, y pavonear las fronteras de lo ‘nacional’). Girondo, en cambio, produjo siempre “avant la lettre”: la generación del 60 y la de los 80 —como ya dije— retomaron sus textos y reescribieron a partir de ellos.

Espantapájaros y *En la masmédula* responden a dos concepciones del espacio y del yo-cuerpo instalado en ellas. Para el primero, el tejido del texto-mapa sigue los ruidos y el tumulto del espacio urbano. Para el segundo, se abre el espacio estelar explorado por satélites y aeronaves: el hiperespacio creado por la tecnología de avanzada. La escritura de Girondo sintoniza así velozmente el paso de un shock a otro shock, sacudimientos a los que se ven expuesto el cuerpo y sus hábitos perceptivos: el ojo se agranda, el oído se agudiza y la piel se sacude frente a nuevos estímulos cada vez más veloces:

Las tensas sondas hondas los reflujos las ondas de la carne
y sus pistilos núbiles contráctiles

(“Hasta morirla”, *EMM*, pág. 430)

sobresuspenso acaso por invisibles térmicos hipertensos
estambres

(“Posnotaciones”, *EMM*, pág. 437).

Los dos fragmentos insisten en la pareja estímulo-reacción, desencadenante físico del estado hipertenso de un cuerpo acosado.

me decía una dama católica, apostólica y bonaerense; pero yo no comparto esa opinión. Mi máquina se resiste a trascribir los adjetivos fulminantes con que muchos lectores han calificado este volumen, que les parece asqueroso. ¿Serán esos los pájaros que, deliberadamente, el autor se propuso espantar?” (firmada con las iniciales A.C. en el nº 281, octubre 1932). Las otras dos reseñas —una firmada por H.B. Delio en el mismo número de *Nosotros* y la otra sin firma en *La literatura argentina*, IV, 48, agosto 1932—, insisten en la misma evaluación: se trata de la “última bufonada de una generación que ya no tiene qué decir” (cito a la segunda de las mencionadas).

En *Espantapájaros*, el poema en prosa es el más frecuente: espacio abigarrado y tumultuoso de la ciudad, que ya había soñado Baudelaire.¹⁶ Allí resuenan en mezcla babélica todos los lenguajes: es la ciudad cosmopolita e inmigrante en la que se escuchan “bataholas” como surgidas de “un conventillo de calabreses malcasados”. Gironde baja así de la “alta literatura” de museo y funda una estirpe para la poesía argentina (de ella podríamos citar a Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Susana Thénon).¹⁷

En esta violenta babel que construyen los textos de *Espantapájaros* se derriban jerarquías y solemnidades: el poeta habla —así como antes Vallejo— con la lengua *sucia*, nombra las partes siempre veladas del cuerpo y sus funciones, las expone.¹⁸ Los “culos de botella”, el “meadero”, los “olores descompuestos”, la “mierda”, el “esperma”, las “descargas sexuales” forman parte de la red material que teje la vida cotidiana en la ciudad, en medio de los “tachos de basura”, el “carnicero”, el “dentista”, el “empleado público” y la “Facultad de Medicina”. Se trata de desidealizar un espacio —el poético—, que ahora construye objetos palpables; se trata de hacer de la poesía no ya un canto sino el chirriar violento que sacude nuestros oídos al cruzar las calles de la ciudad.

El yo aparece en esa red interurbana como un trozo de materia más. Son frecuentes las nominaciones fragmentadas en partes del cuerpo, órganos y funciones. Como en el caso de Vallejo, el discurso institucional (Iglesia, familia, Estado, ciencia) surge como agente de la des-composición y la sujeción de

¹⁶ “¿Quién de nosotros no ha soñado en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y *nerviosa* como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los *sobresaltos* de la conciencia?... De la frecuentación de las *ciudades enormes*, del *crecimiento* de sus *innumerables relaciones* nace sobre todo este ideal obsesional”. Citado por WALTER BENJAMIN, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

¹⁷ El trabajo de lectura sobre la poesía de las mujeres hoy en Argentina será desarrollado en el tomo *Nuevo texto crítico*, de la Universidad de Stanford, California, de próxima aparición.

¹⁸ La nominación focalizada de las partes del cuerpo ya es insistente en la primera obra de Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Cfr. mi trabajo *La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde en Filología*, XX, (1985).

este cuerpo desmembrado. En este sentido, resultan paradigmáticos el texto 5 (un discurso anti-familia que en Argentina es mucho decir por los años 30);¹⁹ el texto 8 (“En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción”); el texto 6, en el que el yo se des-hace en riñones, intestinos, piernas amputadas, nervios y cerebro.

...Cada día que pasa nos es más difícil *alimentarnos*, nos es más difícil *respirar*, hasta que llega un momento en que no hay otra escapatoria que la de optar, y resignarnos a cometer todos los *incestos*, todos los *asesinatos*, todas las *crueldades*, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia.

(texto 5)

La familia es así obstáculo para alimentarse y para respirar, dos necesidades básicas del cuerpo. Contra la familia (ley y presión), la *víctima* solo puede actuar la transgresión. La escritura de Gironde, como el cuerpo que habla en este texto, debe optar y lo hace: insiste en una lengua que insulta y viola, que *lame*, mezcla y muta. Desde allí opone resistencia porque desde allí se configura un yo-cuerpo-texto marginal (que luego será *paria* en *En la masmédula*), fuera de la ley y atento a sus pulsiones: la muerte es el único límite que admite. Por eso, el suicidio aparece insistente cuando el yo-cuerpo se ve cercado y amenazado por el secuestro institucional.

El humor, el sarcasmo, la parodia y el desacato violento señalan el lugar por donde se respira en estos textos en contra de la ley. Familia y estado confluyen en este caso en especial (Uriburu era pariente de Gironde): es inevitable establecer la relación entre el orden marcial impuesto por la dictadura del 30 y la red opresiva que delatan estos textos. En este sentido, el poema inaugural que dibuja la figura del cuerpo humano insiste en la parodia de un discurso que carga el acento sobre la palabra *nación*. Se trata del discurso oficial-militar, cuyo vocero más enérgico fue Lugones, y que presionaba desde todos los medios de la prensa más importantes del país. Junto al eco de *nación* se coloca *mi generación* en una doble burla que ataca la cultura del Estado y sus oficiantes. Gironde se separa claramente de ellos: en 1933 colabora en la revista “*Contra*” *Todas las escuelas Todas las tendencias Todas las*

¹⁹ Cfr. final nota 15.

opiniones. La revista de los francotiradores, que dirigió Raúl González Tuñón y que fue cerrada más tarde por la dictadura de Uriburu.

En *Espantapájaros* se respetan algunas leyes (las sintácticas y morfológicas, por ejemplo): lo que resulta explosivo es la puesta en sucesión abigarrada y vertiginosa a la vez de diferentes discursos que confluyen sin respetar diferencias de orden genérico, social, de ambiente o situación. Allí el texto se sacude frente a estímulos fónicos que despiertan o evocan otros términos que se suceden; como se dice al final del texto 5, el poema funciona como un *contra-sentido* que estalla en el suicidio.

Si por un lado este procedimiento reproduce o evoca el corte corporal y el shock perceptivo (efectos del espacio urbano superpoblado, que provoca en el cuerpo un movimiento de autoanulación); por el otro lado, se trata de revertir la función del desmembramiento focalizado y la simultaneidad, recuperando para la escritura el funcionamiento de producción de los sueños. Más adelante *En la masmédula* identifica escritura con "otros flujos ácidos del diurno sueño insomne". En estos poemas vemos cómo la misma presión del afuera logra la descomposición corporal y perceptiva que la escritura recompone en un movimiento liberador. Solo que la escritura es el tiempo de la vigilia: trabajo de producción y trabajo de lectura manipulan objetos concretos, trozos de lengua. En esta síntesis entre imagen onírica y concretización nos acercamos otra vez a las técnicas del cine.²⁰ El procedimiento de simulación que acerca el texto al sueño, reproduce otro acto de resistencia: la escritura de Girondo solo sigue el ritmo de la pulsión vital —identificada con la unión erótica—, convertida así en la fuerza mayor en el movimiento de recuperación de sí. El texto 19 termina con un grito revelador:

¡Viva el esperma... aunque yo perezca!

Se dice la muerte de una forma de yo (el yo-síntesis del que hablábamos antes) y se grita el advenimiento de otro que es flujo ininterrumpido de materia. El yo-cuerpo se sacude así el encuadre que proviene de la ley institucional: su materialidad funciona de otra manera, bajo la forma de la transmigración,

²⁰ Cfr. nota 13.

el pasaje y la mutación (“Yo me la paso transmigrando de un cuerpo a otro”):

Yo, al menos, tengo la certidumbre que no hubiera podido soportarla a la vida sin esa aptitud de evasión, que me permite trasladarme adonde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo, y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente de mi propia existencia.

(texto 16, pág. 188)

Como se ve en este fragmento, la relación consigo mismo pasa por el cuerpo transmigrador, fuga de la ley institucional y propuesta de orden propio: el de la metamorfosis y el travestismo: “¡Pensar que durante toda su existencia, la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer!... Aunque me he puesto muchas veces un cerebro de imbécil, jamás he comprendido que se pueda vivir, eternamente, con un mismo esqueleto y un mismo sexo” (p. 188).

El mismo movimiento se recupera para *En la masmédula*. En esta obra de 1954 surge una nueva concepción del espacio, en contacto con los mass media cada vez más hegemónicos: el espacio estelar de las galaxias y los viajes interestelares. El *robot hembra electroerótico*, los *astroides*, las *órbitas* gravitan en el blanco de la página y constituyen una realidad de objetos nuevos. Producto de la tecnología y del discurso científico, estos objetos se suspenden en el *pleespacio* (el *cosmogozo*), que a veces se fusiona con la imagen del mar. El yo se nombra aquí *egofluido*, *ergonada* o *poetudo* entre *micropulpos*. La áspera, a veces chillona, a veces ondulante superficie de estos textos aglutina golpes de materia que se recortan contra el vacío del espacio estelar o marino. Buzo o astronauta, el cuerpo insiste en el flujo vital y la acumulación de materia que resiste la amenaza de vacío: la autoanulación en la muerte; o el efecto borrador de las idealizaciones; o el “diario presidio” que disuelve la carne en espectro. El exceso de materia desbordado es el único punto posible de resistencia:

caso y tiempo y modo y sexo y verbo que
fecundó el vacío obnubilado

(“Por vocación de dado”, p. 420).

El verbo-sexo transforma la fórmula cristiana y alza en es-

tos textos la figura de la *lengua* como órgano de goce erótico en la escritura. El mandato es ahora “osar izar un yo flaman-te en gozo”:

y darle con la proa de la lengua
y darle con las olas de la lengua
y furias y reflujos y mareas

(“Habría”, p. 499).

Escribir es aquí *lamer*, como antes se había dicho en *Espantapájaros*. Llegar al orgasmo es llegar también a un modo de muerte controlada por el cuerpo; es, por lo tanto, un modo de exorcizarla. “Topatumba”, “Mas pleonasma”, “Soplosorbos” insisten en este punto. Como insisten todos los poemas en la figura del coito: roce, choque, contacto de órganos (palabras, morfemas, fonemas, sentidos) que se colocan en sucesión y simultaneidad sin signos de puntuación que los separen ni distingan: sólo intersticios del vacío estelar/marino acuden a esa función.

Esta sobrecarga de materia evoca otra vez el balbuceo del niño (el *yollo*, el *yoyollando siempre*). En esta obra, vuelve la escritura de Gironde al humor que se complace en la transgresión incestuosa y en el juego “inútil”: atribuciones propias del niño que la institución censura desde la moral o desde la economía de la reproducción. Como los niños, estos textos se obsesionan con los juegos de palabras mágicas (“cosa cábala / cala / abracadabra”) y las lecturas invertidas (“al ázar dime”) con palabras-estrellas que irradian múltiples sentidos.

En la masmédula también cita, contesta y retoma el poema figura de *Espantapájaros*. Así en “Habría” dice:

y creer en crear
y croar y croar.

La apuesta en la escritura, que no explicitaba el espantapájaros, resulta otra vez concretización material en el pasaje del habla al *croar*. Apuesta en la escritura que —como ya dijimos— se fusiona con el goce erótico y afirma así el cuerpo contra la anulación: así “Ella” (la escritura) es “una oruga lúbrica desnuda solo nutrida de frotos” o “solo un trozo ultraporos de realidad indubitable / una despótica materia / el paraíso hecho carne / una perdiz a la crema” (p. 458).

El yo-cuerpo de los textos de Gironde —puro flujo vital erótico puesto a gozar con la lengua en la escritura—, en el último de los poemas de *En la mas médula* se llama al silencio. Última palabra a partir de la cual se precipita el blanco-vacío de la página. Cese de la materia, fin del verbo-sexo:

y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua
y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y
recópulas
y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras
simplemente cansado del cansancio
del harto tenso extenso entrenamiento al engusanamiento
y al silencio.

El paso de la acumulación de sonidos fuertes (reca-pa-tre-cro) en ritmo vertiginoso se ondula en aliteraciones de sonidos suaves (n-s-m-l) y un ritmo que se estira: final que prepara la caída en cámara lenta de un cuerpo muerto en el vacío del espacio.

Fin entonces de una propuesta de escritura llevada hasta sus máximas consecuencias y que encuentra allí su límite. Fin de la “jerga lela / en llagas” que otros poetas volverán a hacer productiva desde otras apuestas de escritura y desde una historia (la de Argentina, la de Latinoamérica), que traba con el cuerpo una relación cada vez más traumática. Por eso quizás ahora nos quedemos con el “paria voraz y solo” de “Posnotaciones”:

Entre restos de restas
y mi prole de ceros a la izquierda
sólo la soledad
de este natal país de nadie nadie
me acompaña.

DELFINA MUSCHIETTI

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

GIRONDO Y SUS ESTRATEGIAS DE VANGUARDIA

En 1922 se publica en París *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; con esta obra Oliverio Girondo inaugura la vanguardia argentina. El libro llega precedido de la crítica europea que va a actuar como mediatizadora entre la novedad vanguardista y el ámbito literario local.

Como ya ha sido señalado, *Veinte poemas* puede incluirse en lo que se conoce como *diario de viaje*, con lo cual Girondo se adscribe a una de las tradiciones caras a la literatura argentina, especialmente a los escritores del 80. Claro que para incluir *Veinte poemas* en el diario de viaje hay que sentar primeramente sus diferencias. No se trata de un diario de viaje en el sentido tradicional, ya que el lugar y la fecha aparecen desgajados del texto, como simples sostenes indiciales. Como observó Jorge Schwartz, sirven para dotar al libro de una arquitectura discontinua y ubicua:

Esse cosmopolitismo define-se formalmente na estrutura simultaneísta de *Veinte Poemas*. Alí Girondo usa a experiênciã extratextual para traspô-la num livro que transgride as normas estabelecidas pela convencional sucessão cronológica do típico caderno de viagens. Os princípios de montagem cubista, destinados a criar o multiperspectivismo, são sutilmente usados por Oliverio Girondo na organização da seqüência temporal, e por conseguinte geográfica, destinada a criar o efeito de uma arquitetura descontínua e ubícuã, em que se alteram e cruzam em vaivéns espaço-temporais os referentes em questão.¹

Europa y América quiebran así sus fronteras, anulan sus distancias. El tranvía previsto para el lector puede recorrer Madrid o Buenos Aires y el autor fusiona la vanguardia euro-

¹ En *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 118.

pea con la incipiente americana. Pero, además, esta quiebra cronológica y geográfica es la primera evidencia de un "yo" lírico que intenta desaparecer, fundirse con el objeto textual.

El sujeto de la enunciación como primera persona del singular aparece muy pocas veces en *Veinte poemas*. Solo en "Café-concierto", "Croquis sobre la arena", "Apunte callejero" y "Venecia". Y alterna con el uso pronominal y verbal de la primera persona del plural que incluye al lector ("Nocturno", "Otro nocturno", "Pedestre", "Chioggia", "Lago Mayor"). El sujeto textual parece diluirse frente al objeto que lo atrapa y se le impone:

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...²

Los límites entre el sujeto y el objeto se borran, no a la manera de la perspectiva idealista, sino porque sujeto lírico y referente están inmersos en una dinámica que los muta de lugar y los transforma continuamente. Los objetos se independizan para cobrar autonomía, hasta aquellos más próximos al autor, como su propia sombra, que separa para arrojarse bajo las ruedas de un tranvía, o que se acuesta para fornicar en la vereda. Como bien anotó Enrique Molina, la característica del objeto textual es la fuga.³ Nada permanece inmutable, toda la realidad se desarticula sinecdóquicamente para reestructurar sus partes a modo de caleidoscopio siempre imprevisto y cambiante. Lo ficcional o lo aparente se vuelve real y la realidad se desrealiza de muchas formas. Una de ellas es ver los sucesos cotidianos como una representación:

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo. (59)

O si no:

² A Gironde se lo cita por la edición de *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 63. En adelante las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición.

³ En su artículo "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde", prólogo a las *Obras completas* de Losada, ed. cit., p. 15.

El telón, al cerrarse, simula un telón entreabierto. (55)

dice en "Café-concierto", y este telón que cierra el poema quiebra la separación existente entre la representación y la realidad, transformando todo en un simulacro. También el trastrueque entre las dos hace posible que:

Por ochenta centavos, los fotógrafos [vendan] los cuerpos de las mujeres que se bañan. (56)

Oliverio Girondo refuerza el código poético con sus propias ilustraciones. Tanto el mensaje lingüístico como el visual atienden a captar instantáneamente una realidad en fuga. La fotografía, la tarjeta postal reduplican la imagen para una sociedad que comienza a ser ampliamente consumista. En esa sociedad el contacto entre el hombre y los objetos es rápido e ilusorio:

La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido. (61)

Se respira una brisa de tarjeta postal. (66)

Isola Bella, tiene justo el grandor que queda bien, en la tela que pintan las inglesas. (84)

Es el contacto turístico, sin tiempo para demorarse a desentrañar el objeto. El cruce furtivo del sujeto por una realidad con visos de aparenial.

Otro modo de desrealizar se da a través de la imagen en el espejo:

Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro [...] (65).

Otras veces entre el sujeto textual y el objeto se interponen espejos cóncavos:

Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil. (78)

Estos espejos, que en 1920 se convierten en la estética del esperpento valleincliniano, son uno de los recursos de la carnalización. Como señaló Bajtín, "les différentes images (les couples carnavalesques de toute espèce) se parodiaient mutuellement, formant, en quelque sorte, tout un système de miroirs déformants qui les allongeaient, raccourcissaient, défiguraient dans de directions et à des degrés divers".⁴ También

⁴ En "Composition et genre", *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970, p. 175.

en Gironde sirven como elementos de carnavalización, una carnavalización que apunta a una visión medular en su poética: a ese principio de mutación, de cambio, de simulacro. Nada es lo que es. La realidad siempre parece depender de pases mágicos:

El campanario de la iglesia
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas. (54)

Las cosas *imitan, simulan, fingen*:

Bandadas de gaviotas, que *fingen* el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel. (57)

Y de noche, la luna, al disgregarse en el canal, *finge* un enjambre de peces plateados alrededor de una carnaza. (81)

Otra constante de *Veinte poemas* es introducir entre el referente y el sujeto experiencias artísticas a modo de rejilla. No se trata de modelizaciones secundarias, sino de una mirada en que vida y arte han roto sus compuertas y se mezclan, derribados los márgenes de contención. Así puede ver por las calles de Sevilla a un cura pintado por Zurbarán, o puede interpretar un paisaje bretón como un cuadro cubista, pero va más lejos cuando hace que un vigilante detenga *de un golpe de batuta* todos los estremecimientos de la ciudad, o cuando los negros, sentados en una vereda de Oakar, se convierten en un friso. Inmovilización de la vida que tiene su contraparte en el accionar carnavalesco de las esculturas: en "Verona" hay capiteles "donde unos monos se entretienen desde hace nueve siglos en hacer el amor" (88) y en "Lago Mayor" las cuatrocientas cariátides "se hacen cortes de manga entre una bandada de angelitos" (84).

Los objetos sufren la mirada corrosiva de los seres:

La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas. (55)

Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar. (73)

Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias. (79)

Estas miradas son las que autor y lector deben volcar

sobre el objeto poético para sacarlo de su cotidianeidad y verlo de un modo original a través de la estética vanguardista. Frente a la tradición romántica y modernista el objeto poético se renueva. Pierde las connotaciones comunes en la poesía anterior para descubrirse otro. Para ello Girondo recurre a menudo a la desacralización, a la quiebra con lo que es socialmente "conveniente", a la ruptura con ciertos tabúes como el sexual, a la desjerarquización social. La sexualidad penetra en el libro como resorte humorístico, como burla de las instituciones sociales, de las creencias religiosas, del *status* que tienen los sitios turísticamente prestigiosos.

En el caso de "Exvoto", las chicas de Flores recuperan el sexo que les escamotea la sociedad burguesa a las jovencitas casaderas. La relación social entre los hombres y las mujeres, minimizada al aspecto erótico, es lo que se denuncia. Las artimañas de niñas y de mamás para conseguir un marido para las muchachas antes de que "las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar" (69), artimañas que conllevan la aparente castidad y los ardidés sexuales para atraer el deseo de los hombres.

También recupera su sexo desacralizado la Virgen de "Verona":

La Virgen, sentada en una fuente, como sobre un "bidé", derrama un agua enrojecida por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies. (88)

Y en "Sevillano" a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra.

En "Biarritz" el sexo también entra en juego para restarle prestigio a su célebre casino. Se usa la imagen carnalera para señalar la ambigüedad sexual de algunos de sus clientes:

Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. (76)

Pero la burla central, desarrollada en la ilustración del propio Girondo, es la presencia de un busto hiperbólico sobre la mesa de juego, que confunde pezones con fichas:

Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar. (76)

El elemento sexual se usa con similares características para connotar una ciudad con tradición en la literatura universal:

Yo dudo que aun en esta ciudad de sensualismo existan falos más llamativos y de una erección más precipitada que los badajos del "campanile" de San Marcos. (67)

Sin embargo, lo sexual carece de erotismo. Se aplica tanto a las cosas sexuadas como asexuadas. El sexo entra en el discurso poético atendiendo a la originalidad de la metáfora y la sorpresa del lector burgués. Es un elemento desjerarquizador adecuado a la revolución poética vanguardista y con orientación hacia lo lúdico.

Girondo nos coloca en *Veinte poemas* ante un referente siempre nuevo, transformado o transformándose a través de la metáfora. Los paraguas se convierten en sobrevivientes de una raza fósil; el corazón de las Vírgenes, en alfiletero; una capa en la reja sevillana, en murciélago. La relación entre el sujeto poético y el objeto hay que hallarla en el salto entre la experiencia vivida y su traslación metafórica; en la distancia que media entre el referente extratextual y el que se incorpora al poema como objeto.⁵

Y precisamente a esa experiencia poética invita al lector, para apresar una realidad en fuga veloz, en mutación constante. Girondo entiende la publicación de *Veinte poemas* como un extraño desafío. Dice en su carta a "La Púa":

Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio —sinónimo de vida— no renuncio ni a mi derecho de renunciar y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto. (51)

Girondo había prescindido de un prólogo para sus *Veinte poemas* ya que "un libro —y sobre todo un libro de poemas— debe justificarse por sí mismo, sin prólogos que lo defiendan o lo expliquen" (49). Era la primera edición costosa hecha en París para un público lector con recursos económicos y ya

⁵ Según Jorge Schwartz, el sujeto dentro del contexto urbano se deshumaniza, se cosifica, en tanto que los objetos se antropomorfizan. Es consecuencia de la visión deshumanizada del hombre en las cosmópolis (*Vanguardia e cosmopolitismo*, ed. cit., p. 124).

iniciado en la revolución vanguardista. Al realizarse la impresión bonaerense, en 1925, Évar Méndez le solicita un prólogo. Se trata ahora de una edición económica (“edición tranviaria a 20 centavos” se lee en la tapa, aunque su precio real será también popular, de un peso con cincuenta) para un público que está lejos del vanguardismo vigente en Europa. El radio de lectores se amplía. Se pasa de un circuito de iniciados a un lector medio habituado al modernismo y al posmodernismo. Sin embargo Girondo escatima ese prólogo. “Eludo y condesciendo a tu pedido”, le contesta a Méndez, reemplazándolo por la carta al amigo “La Púa”. Le cuesta desprenderse de la actitud de autor para una élite. Se lanza al mercado pero con el sentimiento de hacerse oír aún por un público de pares. Es, como él mismo advierte, su “simpatía por lo contradictorio”. En esto también Girondo entronca con el 80. Escribe para iniciados. La audiencia posiblemente se ha desplazado del club o del salón a la mesa del café. Pero aún el lector buscado es del mismo círculo socio-cultural. El desplazamiento de los circuitos cerrados (club, salón) a la tertulia de café evidencia, sin embargo, una apertura. Sin este desenclausuramiento no hubiese sido posible la convergencia de los de Boedo con los de Florida. La ampliación del radio de lectores por parte de Girondo responde a la necesidad de acceder a un público mayoritario pero sin intentar con éste un diálogo de presentación o de explicación. Amplía entonces el mercado para sus *Veinte poemas* pero sin otra concesión para ese lector que la facilidad para la adquisición de la obra. Los lectores potenciales crecerán en número, pero sólo tendrá en cuenta a aquellos que no necesiten de una iniciación, es decir, pares en la ideología vanguardista.

Esta actitud será una constante en la trayectoria de Girondo. La busca permanente de un circuito de vanguardia que lo lea y lo entienda. Más allá de ese círculo, la existencia de todo un mercado editorial al que accede triunfante como vencedor (es el caso de *Espantapájaros*), pero manteniendo siempre un diálogo de cenáculo, sin intentar catequizar a sus lectores posibles, simplemente tratando de comprometerlos en su aventura poética. Si intenta atraerlos hacia la vanguardia, no lo hace didácticamente. No hay nunca concesiones intratextuales para la captación de una mayor audiencia.

Calcomanías, publicado en 1925, no presenta demasiadas novedades con respecto de *Veinte poemas*. Tal vez las más visibles sean la casi ausencia de ilustraciones, lo que puede indicar una mayor confianza en el código lingüístico, y la circunscripción de los recorridos de viaje a España.

El lector presupuesto para este libro sigue siendo de pares si nos atenemos a las dedicatorias de los poemas, especialmente atentas a los autores españoles en cuyo reconocimiento había ingresado con sus *Veinte poemas*.

La relación entre el sujeto textual y el objeto poético sigue siendo similar a la de su primer libro. El sujeto de la enunciación no aparece nunca en la primera persona del singular. Se disimula en una primera del plural⁶ que a veces alterna con las formas impersonales *uno* y *se*. Este cuidado por el empleo del plural le permite neutralizar ciertas críticas que, pese al uso de la ironía y del humor podrían ser descorteses en un libro editado en España y con dedicatorias a los españoles, puesto que *Calcomanías* retoma mucho de la crítica noventayochista, aunque llevada a un plano humorístico, por momentos cercano del esperpento de Valle-Inclán.

El autor, que alardeaba en la carta a "La Púa" de tener fe en nuestra fonética, se siente arrastrado a veces por el referente hispánico, dotado de prestigio idiomático. Así se explica el empleo de vocablos como *gulusmea*, *gélido*; de giros como *a guisa de*; de diminutivos como *calleja*, *olorcillo*, *vientecillo*. Sin perjuicio de que en el poema final, "Semana Santa", retome los usos argentinos con *papas* en juego con *Papas* y al denominar *gallegos* a los nazarenos y penitentes andaluces.

Como en *Veinte poemas* los objetos están en constante movimiento y transmutación. El título *Calcomanías* nos sugiere el calco rápido y nos enfrenta otra vez a la reproducción en serie para el consumo masivo. Amparado en ese título Girondo presenta esos bosquejos de viajero a los que ha querido dotar de rapidez de trazo. El referente hispánico cuenta con toda una tradición artística que condiciona la visión del sujeto textual:

mientras el Tajo,
alfanje que se funde en un molde de piedra,

⁶ La primera persona del plural aparece 44 veces en formas pronominales (*nos/nosotros/nuestro/a/s*) y siete veces como desinencia verbal.

atraviesa los puentes y la Vega,
pintada por algún primitivo castellano
de esos que conservan
una influencia flamenca. (95)

Y la pintura se ciñe luego a los artistas peninsulares:

Perros que se pasean de golilla
con los ojos pintados por el Greco.
[...]
¡Noches, con gélido aliento de fantasma,
en que las piedras que circundan la población
celebran aquellarres goyescos (96).

O en la "Semana Santa" andaluza las luces de los cirios hacen que se reflexione "en la influencia de Goya sobre las sombras de los balcones" (127).

El Escorial está inconscientemente ligado al pintor favorito de Felipe II:

¡Salas donde la austeridad es tan grande,
que basta una sonrisa de mujer
para que nos asedien los pecados de Bosch (116).

Pero la visión de la realidad a través de la plástica desborda la cultura hispana:

Una luz de "Museo Grevin" dramatiza la mirada vidriosa de los cristos [...] (123)

Y las mismas luces de la Semana Santa parecen obedecer más a una visión pictórica que a la percepción inmediata:

En el resto de la ciudad el resplandor de los pasos ilumina las caras con una técnica de Rembrandt. (128)

Para las posesiones de Africa, como en "Tánger", la plástica provee nuevos elementos de comparación:

las mujeres
entran en zaguanes tan frescos y azulados
que los hubiera firmado Fray Angélico (107)
[...]
el ritmo entrecortado
de las flautas y del tambor
hieratiza las posturas egipcias
con que los hombres recuéstanse en los muros (110).

Girondo no limita sus comparaciones a lo pictórico. El cine en blanco y negro de la época proyecta sombras animadas, acordes con la visión girondiana. Esta escisión de los pasos sevillanos es vista así:

Las sombras adquieren más importancia que los cuerpos, llevan una vida más aventurera y más trágica. La cofradía del "Silencio", sobre todo, proyecta en las paredes blancas un "film" dislocado y absurdo, donde las sombras trepan a los tejados, violan los cuartos de las hembras, se sepultan en los patios dormidos. (128)

Como en *Veinte poemas*, no hay un límite fijo entre la realidad y la apariencia, junto con una burla a la literatura realista.

¡Es tan real el paisaje que parece fingido! (111).

Escenario y representación se fusionan para la lidia erótica, comparable a la taurina:

Los frescos pintados en la pared
transforman el 'Salón Reservado'
en una "Plaza de Toros", donde el suelo
tiene la consistencia y el color de la "arena":
gracias a que todas las noches
se riega la tierra con jerez. (112)

Y las bailaoras:

describen con sus pupilas
las parabólicas trayectorias de un espasmo,
que hace gruñir de deseo
hasta a los espectadores pintados en la pared. (114)

Simular, semejar, parecer, fingir, y sus correspondientes formas nominales, siguen siendo lexemas reiterados en *Calcomanías*:

¡Barrio de zapateros
que al rematar cada puntada
levantan los brazos
en un *simulacro* de naufragio! (109)

y acodados en los mostradores,
que *simulan* barreras (99)

En tanto que, al resplandor lunar,
 las palmeras que emergen de los techos
semejan arañas fabulosas
 colgadas del cielo raso de la noche. (110)

Los nexos comparativos condicionales *cual si, como si*, se prodigan en este libro para dar saltos insólitos en que el término real es totalmente extrapolado por el metafórico, flanqueado por un *si* cercano a la condición imposible, que agudiza el absurdo. Así los turbantes de los musulmanes se convierten en vendas, tiñendo de ironía el ritual religioso:

Desde lo alto de los alminares
 los almuédanos,
 al ver caer el Sol,
 instan a lavarse los pies
 a los fieles, que acuden
 con las cabezas vendadas
cual si los hubieran trepanado. (109)

las "niñas" menean, luego, las caderas
como si alguien se las hiciera dar vueltas por adentro (114).

Para no reiterar ejemplos, bástenos la estadística. En *Calcomanías* se utiliza nueve veces la fórmula *como si*; cuatro, *cual si*, y una, *lo mismo que si*. Son reiteraciones lingüísticas para tratar de expresar una realidad siempre aparente, sugeridora de otra igualmente insegura.

Como en *Veinte poemas* también aquí los espejos aparecen para multiplicar lo real, y la realidad, duplicada en su imagen, pierde identidad, unicidad:

los curas entran en las peluquerías
 a afeitarse en cuatrocientos espejos a la vez (99).

La hipérbole, que Girondo prodiga sobre todo cuando el referente es Río de Janeiro o Andalucía (acorde con la condición hiperbólica atribuida a sus habitantes), eleva a tal número la proyección de la imagen, que diluye el objeto en sus múltiples reflejos. Destacamos especialmente aquellas duplicaciones de la imagen que hacen a la carnavalización bajtiniana. En la "Semana Santa", por ejemplo, los procesantes reflejan

a los espectadores en una interrelación de roles que mezcla a los que actúan y a los que ven actuar:

Los caballos —la boca enjabonada cual si se fueran a afeitar— tienen las ancas tan lustrosas que las mujeres aprovechan para arreglarse la mantilla y averiguar, sin darse vuelta, quién unta una mirada en sus caderas. (125)

Entre “saetas” conservadas en aguardiente pasa la “Macarena”, con su escolta romana, en cuyas corazas de latón se trasuntan los espectadores, alineados a lo largo de las aceras. (128)

Esta visión carnavalizada le permite abordar el continuo fluir del mundo en una desintegración o polarización que se resuelve, a menudo, mediante el humor. El yo lírico no se detiene a reflexionar sobre el objeto porque tampoco él está en posición estática. A los itinerarios de viaje hay que agregar el continuo integrarse del sujeto a través de los objetos. El yo lírico de *Calcomanías* —como el de *Veinte poemas*— apenas si tiene la posibilidad de distanciamiento en la ironía o la sátira circunstancial, porque como la realidad circundante también el sujeto textual está en fuga en un continuo presente.

En 1932 Gironde publica, en Buenos Aires, *Espantapájaros* (Al alcance de todos). El lanzamiento del libro busca la venta a través de la promoción publicitaria y el éxito comercial se logra, ya que la edición se agota en pocos días. El autor ha pasado de la primera costosa y reducida edición parisina de los *Veinte poemas* a este intento de difusión masiva. Sin embargo, la obra vendida rápidamente, no tuvo la acogida de los primeros libros —que venían precedidos del elogio de la crítica europea—. Lo que más incidió para que se agotase la edición fue la promoción con la carroza coronaria que transportaba al espantapájaros de papel maché, con monóculo y chistera, rodeado de cuervos. Este coche alquilado a una conocida empresa fúnebre, tirado por seis caballos y con lacayos ataviados a la moda Directorio, es la mejor pauta extra-textual del intento de carnavalización de Gironde. Así paseó durante días el espantapájaros por Buenos Aires, especialmente por la avenida 9 de Julio.

El espantapájaros era el académico, el hombre atado a convenciones, a prejuicios, a normativas. Frente al espanta-

pájaros acabado, perfecto, pero sin vida —pasea en coche coronario—, Girondo va a emprender la búsqueda poética, la exploración introspectiva, dará paso a las pulsiones de Eros y Tánatos latentes en la psiquis humana. Ya desde el caligrama inicial (no numerado) se observa la posición girondiana de operar en el campo que Julia Kristeva denominó “la cora semiótica”. Las palabras se enlazan por su atracción fónica, por su ritmo, por connotaciones oscuras que las unen o las oponen, en lugar de buscar la expresión lógica. Ya en *Membretes* Girondo se sentía constreñido por la rigidez de la semántica y de la sintaxis:

La vida es un largo embrutecimiento. La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas; poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, los mosquitos pueden volar tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles, y cuando deseamos viajar nos dirigimos a una agencia de vapores en vez de metamorfosear una silla en un transatlántico. (147)

No es casual que este fragmento, aunque con interpolaciones, lo volvamos a hallar en el poema 14 de *Espantapájaros*. En esta obra, el juego de los significantes importa mucho más para constituir la significancia que la lógica de la sintaxis o de la semántica. Leemos en el caligrama:

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión!— una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (155)

Y antes de comenzar el “Cantar de las ranas”, incluye una parentética que refuerza el cambio del punto articulatorio que se desplaza de la posición dental a la velar: “(Gutural, lo más guturalmente que se pueda.)” Esta preocupación por el sonido del significante se trasluce en casi todos los poemas de este libro. El poema 4 comienza:

Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertibrados. Dejé la sociabilidad a causa

de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. (163)

Los juegos fónicos construyen totalmente este poema que concluye:

Poco a poco me sedujeron el recato y el bacalao. No consentí ninguna concomitancia con la concupiscencia, con la constipación. Fui metodista, malabarista, monogamista. Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos... y caí en el gatismo, con una violencia de gatillo. (164)

Girondo rehúye el orden simbólico. Opta por el ludismo del niño que descubre las palabras. Así crea y no es creado por ellas. Comienza el intento de devolverle la virginidad al idioma, preocupación que también lo asaltará en algún poema de *Persuasión de los días*, como "Rebelión de vocablos", y que se vuelve vertebral en *En la masmédula*. Precisamente con respecto a su última obra el autor escribe:

Viejas prostitutas con olor a mercado o perfumadas hasta la náusea, las palabras nos traicionan con tanta frecuencia que hay que consentir en que cornifiquen o cometer, con ellas, todos los adulterios y todos los incestos imaginables.⁷

Además de esta innovación con el vehículo lingüístico, en *Espan tapájaros* el objeto textual también varía respecto de sus primeros libros. No se trata ya del diario de viaje por lugares turísticos de moda, sino de un ahondamiento en la psiquis humana. Esta búsqueda no es, sin embargo, intimista. Pese a que abunda el sujeto en primera persona del singular, no se advierte el tono confesional sino el planteo de situaciones lindantes con lo absurdo, siempre sostenidas por el común denominador del humor.

Así como en sus primeros libros la realidad exterior, al transformarse en objeto poético, estaba totalmente transmutada, ya que el sujeto la percibía en perpetua huida, en *Espan tapájaros* hay un pluralizarse del yo en múltiples posibilidades para rehacerse y volverse a integrar:

A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mí me encanta la transmigración. (187)

⁷ En *Homenaje a Girondo*. Organización, introducción y notas de Jorge Schwartz, Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 248.

Así comienza el poema 16. Es un continuo metamorfosearse a través del reino animal, vegetal, mineral, luego de haber agotado las posibilidades humanas (la virgen y el poseedor, el imbecil y el enfermo de pensamiento) y aun astrales. Y después de esta dinamización:

[...] encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia.
(188)

Este yo, siempre en constante mutación, se convierte aquí en el objeto textual. Dice Jorge Schwartz:

Es interesante observar el trayecto del 'yo' en la poética girondiana. En sus libros iniciales, el sujeto reificado oblitera cualquier posibilidad de expresión personalizada en un 'yo', conformándose con la descripción del mundo. Poco después, en *Espantapájaros*, y muy de acuerdo con el espíritu surrealista en boga, la función emotiva del lenguaje, centrada en el emisor, emerge con fuerza. Una verdadera explosión de emociones.⁸

Sin embargo, este yo que aparece en *Espantapájaros* como sujeto de la enunciación no creemos que muestre predominio de la función emotiva ni que refleje, salvo ocasionalmente, el yo biográfico del autor. También señala Schwartz que "no es arbitrario que la primera palabra del libro sea 'yo', pronombre que predomina en la mayor parte de las 24 viñetas numeradas que componen el libro".⁹ Advertimos, no obstante, que el sujeto de la enunciación es un sujeto distante del yo del enunciado. En el caligrama que abre el libro tiene función puramente gramatical, opuesto a las otras personas de la conjugación. Otras veces el yo es una negación del yo:

Hay días en que yo no soy más que una patada, únicamente una patada. (181)

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail [...] de personalidades. (171)

Otro modo de negar la identidad del sujeto es mediante su permanente desdoblamiento o multiplicación: en su sombra (poema 9); en el empleo de correos y su opuesto, que ima-

⁸ En "¿A quién espanta el *Espantapájaros*?", *Xul*, 6, mayo de 1984, p. 31.

⁹ *Ibidem*, p. 31.

gina su mujer (poema 3); aquel capaz de sentirse emparentado con toda la creación (poema 5); en el ser después de la muerte (poema 11); la pluralidad del yo psíquico se proyecta incluso sobre el físico:

Todavía, cuando llovizna, me duele la pierna que me amputaron hace tres años. Mi riñón derecho es un maní. Mi riñón izquierdo se encuentra en el museo de la Facultad de Medicina. Soy poliglota y tartamudo. He perdido, a la lotería, hasta las uñas de los pies [...]

En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo. (167-168).

Es un yo siempre en fractura. Solidario o sublimante. Atraído por un vértigo de posibilidades. Víctima de todas las pulsiones: desde las místicas a las eróticas, desde las más vitales a las tanáticas. Un yo que se pulveriza para renacer de continuo. Otra manera de vaciar al sujeto de la enunciación se realiza mediante los juegos del significante. El discurso se quiebra y el yo sujeto toma distancia del yo objeto:

Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinzos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos. (163)

El discurso de Gironde en *Espantapájaros* es carnavalesco, en el sentido que integra constantemente lo cómico con lo serio, acorde con su percepción carnavalizada del mundo. El juego de significantes, las frases más coloquiales ("no se me importa un pito", "para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda", "tener tiempo de cambiarle el agua a las aceitunas") se unen a la parodia del discurso de los héroes patrios ("¡Viva el esperma... aunque yo perezca!"), al discurso pseudo-filosófico o pseudo-científico, al lírico, al aparentemente confesional. Esta proliferación de voces en el texto es una de las características de la sátira menipea. *Espantapájaros* evidencia muchos de los rasgos de la menipea esclarecidos por Bajtín. Las transmigraciones o metamorfosis son tal vez lo más notable. La *Apokolokyntosis*, de

Séneca, y *El asno de oro*, de Apuleyo, son superados por las transformaciones del yo proteico del *Espantapájaros*. Otro de los rasgos de la menipea es desplazar los puntos de vista hacia lugares poco comunes: hacia las alturas o desde el infierno. Girondo en el poema 1 retoma la posición desde lo alto con el mito del vuelo, frecuente en la menipea desde el "Icaromenipo" de Luciano. Este mito personal de Girondo, después retomado en *Persuasión de los días*, está aquí ligado con la relación erótico-amorosa. La posición desde los infiernos está expresada en el poema 11, donde el suicida no hubiese consumado su muerte si hubiera sospechando que la muerte es un país donde no se puede vivir. Como ya se ha señalado más arriba, en *Espantapájaros* los desdoblamientos, la exploración de estados psíquicos anormales son constantes: otra concomitancia con la menipea. El sueño, las pesadillas, las conductas excéntricas, se suceden en estas páginas junto a la exaltación del amor o del llanto o de la muerte. Son las *mésalliances* bajtinianas la unión, la amalgama de lo sagrado y lo profano, de lo sublime y lo insignificante, de la sabiduría y la estupidez.

Otra manifestación de la literatura carnavalesca se halla en el poema 21. Se trata de una larga maldición, llena de imprecaciones. A las bendiciones eclesiásticas se oponía, en la Edad Media y Renacimiento, toda una literatura paródica —oral y escrita— del maldecir. Ésta se caracterizaba por el rebajamiento topográfico del o de los maldecidos. Girondo, aunque en medio de imágenes ultraístas, retoma el ímpetu injurioso de la literatura carnavalizada:

[...] que un fanatismo irresistible te obligue a prosternarte ante los tachos de basura y que todos los habitantes de la ciudad te confundan con un meadero.

[...] que tus manos intenten estrangularte a cada rato, y que en vez de tirar el cigarrillo seas tú el que te arrojes en las salvaderas. (197)

El poema 2 cumple la función de apertura a un mundo al revés. A las convenciones, a los protocolos, al mundo ordenado, opone un espacio en el que caben todas las libertades, todas las contravenciones. En que lo "bajo" triunfa sobre el orden impuesto:

[...] pero bastaba que un invitado tocara la campanilla y penetrara en el vestíbulo, para que cometiese los más grandes

descuidos; algunas de esas distracciones imperdonables que pueden conducirnos hasta el suicidio.

En el acto de entregar su tarjeta, por ejemplo, los visitantes se sacaban los pantalones, y antes de ser introducidos en el salón, se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa.

Como en la fiesta carnavalera, la licencia oral separa la sociabilidad oficializada de este escape inconsciente a lo licencioso:

A pesar de un enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: "Cuernos de vaca", si alguien se refería a las señoritas de la casa [...] (159).

Y después de esta apertura, el triunfo de lo *bajo* sobre lo *alto*, de los instintos sobre la razón, de lo vital sobre lo rutinario, se consuma con las rociaduras al modo perruno de nada menos que un diplomático inglés:

El mismo embajador de Inglaterra, un inglés reseco en el protocolo, con un bigote usado, como uno de esos cepillos de dientes que se utilizan para embetunar los botines, en vez de aceptar la copa de champagne que le brindaban, se arrodilló en medio del salón para olfatear las flores de la alfombra y después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro. (159-160)

Queda así inaugurado el tiempo y el espacio del carnaval en *Espantapájaros*. En cada poema veremos desfilar distintas máscaras que multiplican el yo lírico de Girondo. A veces algunas de estas máscaras parece coincidir con las del propio autor. En el poema 14, por ejemplo, los insólitos consejos reiteran principios que el mismo Girondo ha sustentado en la carta a "La Púa": "[...] nunca me cansaré de repetirte que no debes renunciar ni a tu derecho de renunciar" (184), sostiene la abuela.¹⁰ En el poema 10 desarrolla el desprejuicio por lo sublime que le sirvió de epígrafe para los *Veinte poemas*. El

¹⁰ Este otro yo, disimulado en la voz de la abuela, le recomienda perseverar en la originalidad vanguardista: "Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te inflencie ni tan siquiera tu propia sombra. ¡La imitación ha prostituido hasta a los alfileres de corbata!" (p. 184).

sujeto textual, inmerso en un universo carnavalizado, abolirá la distancia entre lo grotesco y lo sublime:

Desde entonces mi vida tiene un significado distinto para mí. Lo que antes me resultaba grotesco o deleznable, ahora me parece sublime. Lo que hasta ese momento me producía hastío o repugnancia, ahora me precipita en un colapso de felicidad que me hace encontrar sublime lo que sea: de los escarbadiques a los giros postales, del adulterio al escorbuto. (175)

Esta actitud, que en el plano creativo pone fin a una estética anterior y afirma la vanguardista, sugiere la actividad desbordante con imágenes hiperbólicas, plenas de virilidad sexual, muy propias de la literatura carnavalizada que analiza Bajtín:

Ah, la beatitud de vivir en plena sublimidad, y el contento de comprobar que uno mismo es un peatón afrodisíaco, lleno de fuerza, de vitalidad, de seducción; lleno de sentimientos incandescentes, lleno de sexos indeformables; de todos los calibres, de todas las especies: sexos con música, sin desfallecimientos, de percusión! Bípedo implume, pero barbado con una barba electrocutante, indescifrable. ¡Ciudadano genial —¡muchísimo más genial que ciudadano!— con ideas embudo, ametralladoras, cascabel; con ideas que disponen de todos los vehículos existentes, desde la intuición a los zancos! ¡Mamón que usufructua de un temperamento devastador y reconstituyente, capaz de enamorarse al infrarrojo, de soldar vínculos autógenos de una sola mirada, de dejar encinta una gruesa de colegialas con el dedo meñique! (175-176)

Es la muerte de una estética pero el regocijo por el nacimiento de otra, colmada de posibilidades. Esta actitud de fin y principio —el Jano bifronte del que habla Bajtín— tiene su correlato en el plano vital en el poema 19. El sentimiento de la muerte refuerza el placer de sentir la vida:

Es bastante intranquilizador —sin duda alguna— comprobar que no existe ni una hectárea sobre la superficie de la tierra que no encubra cuatro docenas de cadáveres; pero de allí a considerarse una simple carnaza de microbios... a no concebir otra aspiración que la de recibirme de calavera...

Y la vida triunfa de la muerte a través del sexo. La frase paródica con que concluye el poema es en sí toda una síntesis de la visión carnavalizada de Girondo:

“¡Viva el esperma... aunque yo perezca!” (192)

El erotismo también está tratado desde el distanciamiento que impone el humor. Contra una visión machista, el hombre es aquí la víctima de la sexualidad femenina. Es víctima de mujeres vampiro, de mujeres eléctricas o de súcubos que a veces lo aproximan a una muerte no siempre placentera. La relación erótica parece más próxima del *sexotumba* que de la vida.

EL “ESPANTAPÁJAROS” Y LA MUERTE

El espantapájaros del título se diseña en el libro a modo de caligrama. Pero también, como hemos recordado anteriormente, hubo un muñeco de papel maché que fue el que paseó durante quince días por las calles de Buenos Aires. ¿Quién es el espantapájaros? La versión difundida es que se trata del académico, con monóculo en la mano, con cara de pato o cocodrilo, levita negra, pantalón a rayas negras y rojas, altísimo sombrero. Sobre un dibujo de Bonomi para la tapa, Butler diseñó la cabeza del muñeco y el cuerpo lo armó el mismo Girondo. Jorge Schwartz explica así el espantapájaros:

[...] el de Girondo, en cambio, es justamente una interpretación invertida del *Golem*, en tanto simboliza todo aquello que Girondo combatió en vida: el academicismo. Así, en vez de ser una proyección de la identidad del amo, encarna su alteridad, su diferencia. Es el académico que lucha contra la vanguardia, un grotesco disfraz de la tradición, que nace irónicamente, bajo el signo de la muerte: su cuna es una carroza fúnebre.¹¹

¿Por qué pasearlo en una carroza coronaria? ¿Es simplemente el entierro de un academicismo perimido? Al respecto, nos ha llamado fuertemente la atención un artículo de Francisco Urondo en el que transcribe el relato de Girondo de sus viajes por España. Hay allí una visión fuertemente carnavalesada —casi esperpéntica— en que la muerte y la afirmación de la vida parecen alternarse:

Hace pocas noches me ha contado que recorrió España en diligencia y en burro; que la primera diligencia en que viajó llevaba una muerta sentada; que le llamó la atención que la

¹¹ En “¿A quién espanta el *Espantapájaros*?”, artículo citado, p. 30.

diligencia estuviera llena de paja, y como no sabía para qué había tanta, le preguntó al cochero; era por el frío; claro que la paja protege contra el frío; además está llena de piojos que obligan a rascarse y a entrar en calor. También viajó en el "tren botijo", especie de tren carreta que, según Girondo, para en los lugares que el pasajero quiere. Yendo de Valencia a Sevilla, paró en Guadix, Granada, donde los gitanos hacen cuevas en las montañas para vivir; allí encontró un Valdepeñas que lo hizo quedar en la juerga gitana durante tres días. Cuando tomó el tren para seguir viaje, un suicida puso la cabeza y Girondo vio un humo rojizo que salía de las vías: era la sangre del desdichado, evaporada por el frío.¹²

Este recuerdo de Girondo, donde el Valdepeñas se evapora en la sangre del suicida, con esa muerta paseando en diligencia mientras los otros pasajeros se rascan en medio de la paja, nos prepara para el espantapájaros llevado en carroza coronaria.

Vamos a intentar una interpretación del espantapájaros a través de la lectura bajtiniana. Bajtín llama "espantapájaros alegres" o "espantapájaros cómicos" a aquellos que se construyen para apartar el miedo a la muerte:

Uno de los elementos primordiales que caracterizaban la comicidad medieval era la conciencia aguda de percibirla como una victoria ganada sobre el miedo.

Este sentimiento se expresa en innumerables imágenes cómicas. El mundo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte y los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo. Ya hemos dicho que una de las representaciones indispensables del carnaval era la quema de un modelo grotesco denominado "infierno" en el apogeo de la fiesta. No es posible comprender la imagen grotesca sin tomar en cuenta la importancia del temor vencido. Se juega con lo que se teme, se le hace burla: lo temido se convierte en un "alegre espantapájaros".¹³

Es conveniente recordar que el fin del espantapájaros de

¹² En *Homenaje a Girondo*, op. cit., p. 60.

¹³ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 86. Con respecto a los "espantapájaros alegres" véanse también pp. 48, 51 y 137.

Girondo también era la hoguera. Norah Lange cuenta cómo lo salvó:

Es el “académico” que íbamos a quemar en el patio de la SADE el día que celebramos las bodas de plata de la revista *Martín Fierro* [...] Yo no quise que lo quemaran y lo traje a casa. El día de la fiesta el “académico” llegó del brazo de dos muchachas preciosas.¹⁴

A la luz de la lectura bajtiniana del “espantapájaros alegre” cobran nuevo relieve algunos poemas, como el 24 que es precisamente el que cierra el libro:

El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron que la muerte es ineludible.

Enfocada por la atención de cada uno, esta evidencia, que por lo general lleva una vida de araña en los repliegues de nuestras circunvoluciones, tendió su tela en todas las conciencias, se derramó en los cerebros hasta impregnarlos como una esponja. (202)

En un día inexistente, que es todos y no es ninguno (aunque la elección del día y de la hora no es casual: el 31 es el 13 invertido y las agujas del reloj marcan a las nueve y cuarto lo posición horizontal de la muerte) todos toman conciencia de un temor que por lo general hacemos subyacer relegado: la inevitabilidad de la muerte. A partir de ese momento ni la vía de la santidad ni la de la lujuria impedirán que la presencia fúnebre surja a cada rato. El tratamiento que Girondo dará a este poema entra de lleno en la sátira menipea:

Las iglesias, los burdeles, las posadas, las sacristías se llenaron de gente. Se rezaba y se fornicaba en los tranvías, en los paseos públicos, en medio de la calle...

[...]

Las mujeres más elegantes —por lo demás— implantaron la moda de arrastrar enormes colas de crespón y no contentas con pasearse en coches fúnebres de primera, se ataviaban como un difunto, para recibir sus visitas sobre su propio túmulo, rodeadas de centenares de cirios y coronas de siemprevivas.

[...]

¹⁴ En *Homenaje a Girondo*, op. cit., p. 216.

Esta propensión hacia lo funerario, hacia lo esqueletoso, ¿podía dejar de provocar, tarde o temprano, una verdadera epidemia de suicidios?

En tal sentido, por lo menos, la población demostró una inventiva y una vitalidad admirables. Hubo suicidios de todas las especies, para todos los gustos; suicidios colectivos, en serie, al por mayor. Se fundaron sociedades anónimas de suicidas y sociedades de suicidas anónimos. Se abrieron escuelas preparatorias al suicidio, facultades que otorgaban título "de perfecto suicida". Se dieron fiestas, banquetes, bailes de máscaras para morir. (203-204)

Esta inventiva atribuida por el autor a los pobladores lo coloca entre los cultores de la menipea, hábil en el juego con lo macabro. El poema es un "espantapájaros cómico" que concluye con la quema de la ciudad cuando ya sólo quedan seis o siete moribundos:

Fue entonces —y solo después de haber alcanzado esta evidencia— cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrasarla en una sola llama, la redujo escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte. (205)

A este terror ancestral, al "miasma de la certidumbre de la muerte", es precisamente a lo que Girondo va a oponer el "espantapájaros alegre". La obra es ese *Espantapájaros* literario que se desdobra, a su vez, en el de papel maché. Igualmente dentro de la menipea está el tratamiento de la muerte en el poema 11.

Además, *Espantapájaros*, coincidiendo con otra de las características de la menipea, carece de unidad de estilo: mezcla verso y prosa; relatos, diálogos y monólogos. En ellos construye mitos, a veces personalizándolos en un *yo* o en un *tú*, a veces impersonalizándolos en el *se*. Estos mitos sobrepasaron lo literario. Girondo había pintado a lo largo de su casa la mujer etérea y convivía con el espantapájaros.

La crítica no supo acoger este libro. Para la poesía se pedía tono sereno y melancólico. Si no, no era seria. El lector burgués contemporáneo de esta obra había perdido el sentido sano de la risa. A lo sumo la sonrisa que despierta la sátira o la ironía. Frente a tal originalidad en nuestra literatura se

produjo el desconcierto y se optó por el silencio. Pocas voces se alzaron para defender su novedad. Pocos se detuvieron para comprender al espantapájaros. Gironde abre un nuevo camino que nadie más que él transitaría, igual que ocurrirá años después con *En la masmédula*.

Aunque aquí concluye el período propiamente vanguardista de Gironde, es importante sintetizar algunos rasgos generales de su poética. En *Veinte poemas* y en *Calcomanías* el sujeto textual se diluye en un mundo asombroso al que transforma con su visión dinámica. Los procedimientos para esta mutación del objeto están dados principalmente por la metáfora y por la sinécdoque, vertebradas siempre por el humorismo.

En *Espantapájaros* el sujeto textual se vuelve hacia un objeto que no es exterior al ser humano sino que lo constituye: su psiquis, sus deseos, sus temores, sus rechazos, sus sueños. Como en sus dos primeros libros el objeto no es inmutable, es múltiplo. El sujeto textual tiende a borrarse, a "enmascararse", contrariamente a lo sostenido por Schwartz, tras la ficcionalización de experiencias absurdas o tras la construcción de mitos. En *Espantapájaros* la mutación carnavalizada del objeto textual recobra la ambivalencia de la muerte para el renacimiento.

En la obra posterior, Gironde retomará las vías de vanguardia descubiertas en *Espantapájaros*. En cuanto al sujeto textual, como bien señala Mignolo,¹⁵ a partir de *Persuasión de los días* tiende a desaparecer como identidad autoral para dar paso a la voz poética. Y ésta es la que va a predominar en *En la masmédula*, donde el yo es simplemente la universalización absoluta del pronombre de primera persona. Es el yo puramente pronominal, sin otro referente que la voz que lo pronuncia.¹⁶

En cuanto al objeto textual, éste está siempre, como señaló

¹⁵ Walter D. Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1982, pp. 131-148.

¹⁶ Véanse especialmente pp. 137-138 y 140-141.

Saúl Yurkievich en "La pupila del cero",¹⁷ sorprendido en un estado de descomposición, de putrefacción:

Girondo irresistiblemente está atraído por lo invertebrado, por lo turgente, por lo mórbido, por lo meloso. Este reclamo responde a un erotismo molitivo que pugna para desosar la carne, para ablandar, para tornarlo todo plástico, sin forma obstinada, volverlo lodo, reintegrarlo a la pasta primordial. Femeneidad es sinónimo de plasticidad, la materia blanda es femenina. Afrodisíaco, Girondo sacraliza la *carnalesencia*, exalta la potestad del *diosemen*, diviniza el vientre de la mujer. Esta es eternidad; hipermelosa, untuosa, se vuelve "oruga lúbrica", "súcubo molusco", es decir, blandura orgánica sexualmente reversible e indiferenciada. La mujer por fin resulta "la crisálida de una inalada larva de la nada". La engendradora es a la vez natal y letal. El *sexotumba* abisma. (157-158)

El principio de mutación del referente que notamos ya desde *Veinte poemas* y que en *Espantapájaros* se adscribía a una tradición carnavalizada, llega en sus últimos libros a una *filosofobiología*: la licuefacción para el engendramiento, la descomposición para la vida.

Paralelamente, su poesía se insertará de lleno en ese espacio que Kristava llama la "cora semiótica". Los vocablos pierden la relación con el mundo referencial o cada vez remiten menos a él. Las palabras se acoplan o se desgarran. Pasan a significar a nivel no consciente. La sintaxis y el diccionario quedan relegados, tal como postulaba en *Membretes*.¹⁸ El sentido de fuga, de transformación, de metamorfosis, que en los primeros libros correspondía al objeto textual, pasará ahora al instrumento lingüístico. La carnavalización es metalingüística, ya que los vocablos se superponen, mezclan sus semánticas, unos encubren a otros, se atraen por aproximaciones fónicas, forman una urdimbre comunicativa más allá de los significados. Hay concentración y expansión de las palabras, lo

¹⁷ En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 141-159.

¹⁸ Decimos relegados, no abolidos, porque la comunicación con el lector se mantiene. De todos los niveles de la lengua, el más estable es el sintáctico, pese a que algunas oraciones se quiebran o aparecen inconclusas o el hipérbaton las resemantiza. No existen los signos de puntuación y un poema finaliza con un nexos adversativo y las oraciones unimembres se acumulan sin nexos sintáctico-lógicos.

que responde a una esencialización del referente solo captable por una poesía que crea el verbo:

antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios
de subvoces que brotan del intrafondo eufónico. (411)

Y este "intrafondo eufónico" del que surgen las "subvoces" coloca al autor en un doble esfuerzo productor: producir la forma y producir el instrumento que la exprese en su virginidad naciente. El principio de carnavalización lingüística surge del resquebrajamiento de una lengua convencionalizada, que no comunica por el excesivo desgaste de las palabras, para dar paso a otra lengua poética que es creación, que es novedad, que es floración de sentido y forma.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

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

**POESÍA Y POLIFONÍA: DE LA “VOZ POÉTICA”
A LAS “VOCES” DEL DISCURSO POÉTICO
EN OVA COMPLETA DE SUSANA THÉNON**

El principio de inteligibilidad, en la poesía lírica, depende de la fenomenización de la voz poética. Nuestra pretensión de comprender un texto lírico coincide con la actualización de una voz que habla, sea ésta (monológicamente) la del poeta o (dialógicamente) la del intercambio que tiene lugar entre autor y lector en el proceso de comprensión.

Paul de Man, “Lyrical voice in contemporary theory: Riffaterre and Jauss”, 1985, 55, en Ch. Hosek-P. Parker (eds.), 1985 (la traducción es mía).

La pretensión de escuchar en el discurso lírico una sola voz, la del poeta o la de su “propio” lenguaje —un lenguaje “sin comillas”, no objetivado, sin la interferencia de otras voces u otros lenguajes— no fue ajena a Bajtín. En uno de sus textos más conocidos, escrito en 1934-35, “El discurso en la novela” (recogido en Bajtín 1978), semejante idea es el argumento fundamental de su distinción entre narrativa y poesía. La novela, punto de mira privilegiado de todas sus reflexiones sobre los géneros discursivos y sus relaciones con la literatura, aparece allí, como en muchos otros trabajos suyos, como paradigma de dialogismo y polifonía.

Aunque ya nos podemos hacer una imagen bastante clara, por todo lo que se conoce hasta hoy de su obra, de que la fijeza de ciertas preocupaciones va aparejada con una manera flexible y muchas veces cambiante de plantearlas,¹ me parece que no se ha prestado suficiente atención a las dudas y a los ma-

¹ Una excelente guía para estudiar los derroteros de su pensamiento es Todorov, 1981, pues a pesar de que este autor considera que el

tices diferenciadores que él introdujo, sobre todo en el último período de su producción, en categorizaciones que, por lo demás, nunca presentó como monolíticas.

En relación con el problema de la voz en poesía —un tema algo lateral en su obra— la relectura de sus escritos tardíos puede aportar criterios muy valiosos para describir un fenómeno sobre el que ha llamado recientemente la atención Ana María Barrenechea: la tendencia, en el sistema de la literatura hispanoamericana contemporánea, a la *heteroglosia* y al *dialogismo* como orgullosas formas de afirmación de una identidad cultural mestiza (Barrenechea 1986).

Uno de los textos bajtinianos más fragmentarios y cargados de interrogantes y, a un mismo tiempo, de los más innovadores por sus conjeturas en torno al género considerado antes *monológico*, es “El problema del texto en la lingüística, la filología y las ciencias humanas” (en Bajtín 1982, 294-323).

Entresaco de allí dos pasajes, en los que el diálogo de Bajtín con Bajtín alcanza un punto extremo de vacilación creativa y abre un nuevo horizonte para la interpretación de los viejos binomios *dialógico-monológico*, *polifónico-monofónico* (o *univocal*):

¿En qué medida son posibles en la literatura los enunciados puros, no objetivados, univocales? [...]. ¿No será que el autor siempre se ubique fuera de la lengua en tanto que material para una obra literaria? ¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) sea siempre “dramaturgo” en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras de autor)? Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e inservible para la creación verdadera. Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la *segunda* voz dentro del discurso. Únicamente la segunda voz, que es la *actitud pura*, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla directa (301).

principio dominante en la obra de Bajtín no es la tendencia al desarrollo sino a la repetición con variaciones, toma siempre en cuenta, en su exposición, tanto la cronología de los temas como las hesitaciones y cambios de rumbo en el tratamiento de cada tema.

La última afirmación adquiere un sentido mejor perfilado pero también más denso cuando, páginas más adelante, Bajtín la reformula para describir —para describirse a sí mismo una vez más— el tema que lo sigue fascinando y obsesionando como al principio: la tarea del novelista:

Habla indirecta, actitud hacia la propia lengua como a una de las lenguas posibles (y no como si la lengua propia fuese la única e incondicionalmente posible) (307).

La riqueza y condensación de las ideas expuestas aquí —o más que expuestas, apuntadas como ayuda-memoria de un pensamiento en proceso— requieren tal vez que se las reubique en otros contextos bajtinianos más explícitos.

Conviene, por ejemplo, recordar que *la propia lengua* puede entenderse tanto en el sentido de “estilo verbal” como en el de “cierta visión de mundo ineludiblemente valorativa” pero que, en cualquiera de ambos casos, no queda connotado un fenómeno individual sino el producto de la interacción del hablante y el grupo social con el que aquél se identifica.² Esta precisión es igualmente importante para el término *univocal* (o *monofónico*), en el que el prefijo que designa la unidad, no se refiere al individuo sino al *lenguaje social* —común a una determinada comunidad— que el hablante siente como propio de él y de su grupo. Lo que sugiere con él Bajtín es que la dialogicidad —o intertextualidad—, hecho inherente a todo acto verbal, no se establece, en el caso del enunciado *univocal*, entre diferentes lenguajes sociales sino en el interior de un mismo lenguaje (entre el hablante y el representante acreditado de su grupo). El enunciado *objetivado*, en cambio,

² “‘El estilo es el hombre’; pero se puede decir que el estilo es, por lo menos, dos hombres o, más exactamente, un hombre y un grupo social representado por el oyente que participa de modo constante en el discurso interior y exterior del hombre y que encarna la autoridad que el grupo social ejerce sobre él.” (“El discurso en la vida y en la poesía”, en Todorov 1981, 212, la traducción es mía). Hablar —o escribir— es necesariamente dialogar con el representante acreditado del grupo social con el que el hablante se identifica y cuyo sistema de valores comparte. Por lo mismo, las voces generadas en ese diálogo son también *portavoces* de una axiología particular: “Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza).” (“El problema del texto...”, en Bajtín, 1982, 312).

es aquel que de algún modo se puede pensar entre comillas, aquel frente al cual el hablante toma distancia, independientemente de que corresponda a su "propio" lenguaje o al ajeno. Se trata, en consecuencia, de una forma de *cita*, pero entendida en el sentido muy amplio de un proceso de apropiación de lo ajeno (o de alienación de lo propio) que admite "gradaciones y matices infinitos".³

En el marco de estas nociones, la concepción del discurso literario como "habla indirecta" se puede glosar, según creo, con la ayuda de tres categorías interconectadas pero bien diferenciadas entre sí: *trabajo con el lenguaje como material primario, cita y ficción*.

La primera de ellas constituye uno de los principios centrales del formalismo. Una de sus más recientes derivaciones es la idea lotmaniana del texto literario como producto de una doble codificación, en la que un sistema de modelización secundario —un código estético—, se superpone al sistema primario de la lengua natural. Este proceso bien puede considerarse una forma de "habla indirecta", en la medida en que se opone a "los enunciados puros, no objetivados, univocales", que serían aquellos emanados de la aplicación directa y simple del código de "la propia lengua". Así entendido, este rasgo adquiere un carácter lo suficientemente amplio como para que su valor distintivo parezca incontestable.

En relación con la segunda categoría (la *cita*), puede decirse, asimismo, que el "habla indirecta" abarca las innumerables maneras de hacer uso y mención de los lenguajes y enunciados "propios" y "ajenos", así como también las mane-

³ Esta noción ampliada de cita está implícita en estos dos pasajes del mismo texto que estoy comentando: "La palabra usada entre comillas, esto es, la palabra sentida y aprovechada como ajena, y la misma palabra (o alguna otra) sin comillas. Las gradaciones infinitas en el concepto de la palabra ajena, la distancia que la palabra ajena (o apropiada) establece en relación con el hablante. [...] La confianza hacia la palabra ajena, la aceptación piadosa (la palabra de la autoridad), el aprendizaje, la búsqueda y el encuentro forzado del sentido profundo, el *consentimiento*, con sus gradaciones y matices infinitos (pero no las limitaciones lógicas ni las correcciones puramente objetuales), las estratificaciones de los sentidos, de las voces, el reforzamiento mediante fusión (pero no mediante identificación), el conjunto de muchas voces (corredor de voces) que completa la comprensión, la salida fuera de lo comprensible, etc." (313).

ras —numerables y bien determinadas— de referir discursos propios y ajenos insertando una situación comunicativa en otra. Respecto de este rasgo, me limito a señalar aquí —al margen de Bajtín— que, a mi juicio, solo es específico de la literatura en el sentido de la “obligatoria alusión a un código estético epocal” y que, de otro lado, *todos* los tipos de discurso literario —incluido el poético o “lírico”— *pueden* recurrir a cualquiera de las variedades de *cita* contempladas por Bajtín. La explotación de esta posibilidad en el ámbito de la poesía puede dar como resultado una polifonía similar a la del discurso novelesco (con situaciones internas de enunciación claramente delimitadas) o bien un “corredor de voces” no identificables que puede caracterizarse como una “polifonía anárquica” o como la intensificación de la tendencia hacia el no-discurso. En el primer caso el término *polifonía* implica la fenomenización de la voz como fuente del discurso; en el segundo caso alude tan solo a la proliferación no controlable de sentidos en el texto —a la voz como productividad emancipada de un productor.

Recordemos, finalmente, que la expresión “habla indirecta” puede ser un modo adecuado de caracterizar la *ficción*, en la medida en que el autor de ficciones no le *habla* a nadie (en el sentido de Martínez Bonati)⁴ sino que se comunica con un receptor ausente de modo indirecto: a través del discurso de hablantes ficticios creados por él. No voy a repetir aquí los argumentos por los que considero que este rasgo no es privativo de la literatura ni aplicable a todos los textos literarios (Cfr. Reisz de Rivarola 1986, caps. I, VII y VIII) (Acoto al pasar que esta afirmación no abre una polémica con los textos de Bajtín, cuyos planteos, en relación con este problema, carecen de la consistencia y de la originalidad del resto de sus ideas). Solo quiero subrayar que el “habla indirecta” ficcional es compatible con la polifonía en el primer sentido que acabo de especificar.

Ingresa ahora, tras este desvío introductorio —y polifónico en el primer sentido— al último libro de poesía de Susana Thénon que ya desde su título, *Ova completa*, excita la libido de todo amante de la polifonía. En él dialogan, con una com-

⁴ Cfr. Martínez Bonati, 1978.

placida hostilidad paródica y autoparódica, el estereotipo rimbombante de un lenguaje editorial que hace de los textos monumentos y piezas museales (*Obra completa*: acabada, clausurada, intangible, gigante venerable momificado en la letra) y una expresión latina que no todos los lectores reconocerán de antemano pero que una pseudo-cita pseudo-erudita se encarga de aclarar “al pie de página” del poema del mismo nombre (*ova*: huevos, *completa*: colmados) y por añadidura, todas las expresiones cultas, cursis o groseras, botánicas o zoológicas, gastronómicas o sexuales, neutrales u obscenas, corporales o anímicas, que los huevos y su relleno puedan convocar. No puedo abandonar este título sin añadirle un suplemento que el discurso (in)completo de la “poietisa Susana” admite sin reticencias: la “profesora adjunta de la Universidad de Paughkeepsie / que queda un poquipsi al sur de Vancouver” y que *habla* en el poema “La antología” (69) —¿cómo no fenomenizar su voz si ella se presenta con nombre, apellido, grados y títulos académicos y un proyecto de investigación feminista?— no dejaría de percibir la inmediata conexión léxica (y emocional) de *ova* con *ovario* y *óvulo*, lo que confirmaría su idea de que la ova de Thénon es un típico exponente de escritura femenina. Suplemento del suplemento: como Petrona Smith-Jones me inclino a conjeturar que la casi ilimitada capacidad mimética de Susana Thénon y su gusto por la parodia harían las delicias de Luce Irigaray. Ella piensa, en efecto, que en sistemas patriarcales la mujer no dispone de un lenguaje propio que le permita salir del enclaustramiento del discurso privado o semiprivado y que, por lo mismo, su única posibilidad de expresarse con eficacia en el ámbito público es imitar el discurso patriarcal. Tiene, además, la convicción —que en su escritura se convierte en práctica sistemática— de que la única manera de disturbar la lógica “falocéntrica” es sobrepasarla mediante la repetición insistente, la cita —en contextos ligeramente disonantes— o una suerte de mimetismo duplicado, teatralizado, sobreacentuado.⁵ Lo que tal vez la sorprendería es la capacidad de Thénon para disturbar cierta lógica feminista con los mismos recursos que Irigaray describe y utiliza: desde su modelo teórico podría

⁵ Una excelente presentación, a la vez descriptiva y crítica de la obra de Irigaray, se encontrará en Moi, 1985, Cap. 7.

decirse que el poema “La antología” representa un mimetismo a la tercera potencia, ya que en él la estilización paródica de un tipo de discurso feminista —no menos arrogante y opresivo que el “falocéntrico”— pone en evidencia todo lo que ese discurso reprime con gesto de afán libertario. Podría decirse también, en favor de Irigaray, que Susana Thénon no contradice su propuesta sino que la radicaliza mediante una actitud imitativa cuya tendencia a erosionar clichés —lingüísticos, emocionales, ideológicos— no reconoce barreras, ni siquiera las de “la propia lengua”. La irreprochable coherencia de su praxis verbal la lleva a la circularidad: Susana Thénon imita a la Susana Thénon que habla para sus amigos cuando escribe poesía imitando otras voces, otros discursos, otras lenguas. O quizá sea en la dirección inversa, pero no importa demasiado. En “La antología” —texto en el que confluyen sin estorbarse polifonía y ficción— se reconoce una situación interna de enunciación incompatible con la situación de escritura:

LA ANTOLOGÍA

¿tú eres
 la gran poetisa
 Susana Etcétera?
 mucho gusto
 me llamo Petrona Smith-Jones
 soy profesora adjunta
 de la Universidad de Paughkeepsie
 que queda un poquipsi al sur de Vancouver
 y estoy en Argentina becada
 por la Putifar Comission
 para hacer una antología
 de escritoras en vías de desarrollo
 desarrolladas y también menopáusicas
 aunque es cosa sabida que sea como fuere
 todas las que escribieron y escribirán en
 Argentina
 ya pertenecen a la generación del 60
 incluso las que están en guardería
 e inclusísimamente las que están en geriátrico

 pero lo que me importa profundamente
 de tu poesía y alrededores

es esa profesión —aaah ¿cómo se dice?—
 profusión de iconos e índices
 ¿tú qué opinas del ícono?
 ¿lo usan todas las mujeres
 o es también cosa del machismo?

porque tú sabes que en realidad
 lo que a mí me interesa
 es no solo que escriban
 sino que sean feministas
 y si es posible alcohólicas
 y si es posible anoréxicas
 y si es posible violadas
 y si es posible lesbianas
 y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática
 pero por favor no me traigas
 ni sanas ni independientes

Aquí *habla* Petrona Smith-Jones —en el doble sentido de que ella es el sujeto del discurso y de que sus enunciados son orales— para hacerle una entrevista a “la gran poetisa Susana”, pero la Susana que escribió la entrevista ha reemplazado los posibles comentarios y respuestas de un equivalente ficcional de sí misma por la interferencia de “su” voz y de “su” lenguaje en la voz y el lenguaje de Petrona. Con las comillas solo quiero sugerir la relatividad del posesivo, ya que “la propia lengua” —la de la escritora— se autodefine en su permanente diálogo —muchas veces divertido, otras veces exasperado o cruel— con las más diversas lenguas ajenas: en este caso, con la de un feminismo delirante, con la del imperialismo norteamericano, con la de una crítica literaria *snob* y, sobre todo, con la de un antimoralismo o moralismo al revés (tan represivo como puede serlo “al derecho”).

“La antología”, como muchos otros textos de *Ova completa*, es una ilustración perfecta de la noción bajtiniana de *estilización paródica*, ese modo de bivocalizar los enunciados, en el que “la voz ajena aparece como limitante, pasiva, carente de profundidad y de carácter productivo (creativo, enriquecedor) en su relación con la otra voz” (Bajtín 1982, 302). Me

permiso ahora el placer —deliberadamente postergado— de re-citar otro ejemplar paradigmático del tenso diálogo entre el mimetismo subversivo de Thénon y las voces limitantes que la imitación denuncia y neutraliza:

PUNTO FONAL (TANGO CON VECTOR CRÍTICO)

“la picana en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar”
¡ESO ES DECLAMACIÓN!

Como el título del libro, el título de este texto es el lugar de convergencia —el *punto fonal*— de una multiplicidad de lenguajes, enunciados y contextos posibles que ofrecen resistencia a la constitución de una linealidad discursiva y de una voz individualizada y concreta —*foné*— que la sostenga.. Se encuentran allí, en lucha por neutralizarse mutuamente, lengua escrita y lengua hablada, escritura y canto, poesía culta y poesía trivial, música y geometría, el poder figurativo de los significantes y el poder significante de las figuras.

El texto *se abre* con una expresión de *cierre* —*punto f(i)nal*— en la que se produce un doble deslizamiento: de la letra hacia el sonido (*fon-al*) y del puro signo gráfico —y geométrico— a las palabras (escritas y habladas) que lo designan. A la clausura del punto se le opone la apertura-obertura *fonal* de la voz hacia el canto del *tango*, detenido “sin embargo” —literalmente— por el paréntesis de la escritura. A la clausura del paréntesis le ofrece a su vez resistencia un *vector* que en fuga hacia el *punto* inicial atraviesa la nostalgia y conformismo de las letras de *tango* con un segmento *crítico* que hace visible la “magnitud” de los estereotipos —estratégicos— de cierto diálogo político argentino.

Lo que sigue es un debate ficcional sobre una historia reciente... y nada ficcional. Dos voces —concretizables por su ligazón a una situación enunciativa que podría imaginarse como una de las tantas controversias callejeras y semi-institucionalizadas de los ciudadanos bonaerenses— producen enunciados cuya marcada orientación hacia el “representante acreditado” del propio grupo social, del propio lenguaje y del

propio sistema de valores, entorpece la orientación dialógica hacia el otro y la posibilidad de inter-cambio e inter-penetración. El bache comunicativo aparece graficado en la escritura por el espacio en blanco que separa los enunciados y, sobre todo, por el paso de un tipo de letra a otro: las minúsculas aptas para la ironía y el tono “menor” de la parodia tanguera son reemplazadas en la réplica por unas mayúsculas vociferantes, tan grandes como exasperadas.

A quienes conozcan a Susana Thénon no les resultará difícil descubrir por dónde se infiltran su “propia” lengua y sus simpatías: el sujeto que re-cita, canta o declama una estrofa del tango “Mi noche triste” sustituyendo los inocuos *guitarra, canta y cuerdas* por los siniestros *picana, amputa y voltios* es congenial de la “poietisa” (que gusta del humor negro y sabe cantar tangos... también fuera de *Ova completa*).

En la medida en que este “alter ego” ficcional —que pseudo-dialoga con el representante ficcional de un lenguaje univocal y autoritario— es un locutor irónico, la polifonía confluyente en su enunciado coincide con el mimetismo plurilingüe de la escritura de la autora. La intertextualidad específica de la ironía es aquí, en concordancia con los hábitos de Thénon, algo más compleja de lo usual. Una interesante propuesta de Graciela Reyes (1984, 153 y ss.) puede ser un buen punto de partida para describir el fino tejido de citas y valoraciones contradictorias contenidas en esos cuatro versos.

Las enunciaciones irónicas son, para Reyes, producto de la actividad de un locutor que presenta su enunciado como cita —no marcada— de un enunciado ajeno: el de un locutor “ingenuo” o “tonto” al que se atribuye el sentido literal de lo dicho. A un mismo tiempo, el locutor “irónico” yuxtapone un enunciado propio no formulado cuyo significado niega o cuestiona el literal. Ocasionalmente la cita no marcada se puede retrotraer, además, a un locutor “original” —efectivamente existente y no ficticio como el “tonto”— cuyas palabras resultarían ingenuas por efecto de su transposición contextual y en tanto representativas de un punto de vista común a muchos (166). Cuando éste es el caso, las “víctimas” son múltiples: el locutor “tonto”, el “original” y todos aquellos que **podrían** suscribir lo afirmado alguna vez por él (166). La eficacia de este tipo de enunciación polifónica que, como lo subraya Reyes,

está siempre al servicio de un juicio de valor, radicaría en la posibilidad de escabullir el compromiso de una afirmación exacta o directa (158) y de incitar o forzar al oyente a participar en el juego de asumir un enunciado tácito (159). Reyes distingue, en esta manipulación, dos modalidades básicas: una ironía “de poder”, cuya meta pragmática es ridiculizar al interlocutor y anular así su capacidad de refutación, y una ironía “de juego”, que sólo apunta a promover una amable complicidad en la reafirmación de valores compartidos (156-157).

En el enunciado irónico del “alter ego” de Thénon las “víctimas” del escarnio se acumulan en un tumultuoso diálogo de citas marcadas y no marcadas con intenciones polémicas, moralizantes, agresivas y lúdicas a la vez.

Las comillas nos obligan de algún modo a preguntarnos quién cita al que cita, lo que conduce a una respuesta ambigua: ellas son la señal con que la autora introduce, como cita directa de un original inexistente, el discurso ficcional de un sujeto que habla como ella podría hablar, o bien son la señal de que el sujeto en cuestión está escribiendo como ella —y tal vez junto con ella. La distinción, que podría parecer “bizantina” es, sin embargo, un buen síntoma de las perplejidades y circularidades generadas en el lector por una escritura que hace del mimetismo paródico un procedimiento tan exhaustivo y radical que se muerde la cola a sí mismo.

El texto citado entre comillas contiene, a su vez, la cita —no marcada— de un locutor “original” y la de otro que, provisoriamente, seguiré llamando “tonto” con Graciela Reyes. El “original” es el autor del tango “Mi noche triste” y, junto a él, todos los argentinos sentimentales y algo masoquistas, en particular, los proclives a enamorarse de una “mala mujer” que los maltrate con su indiferencia, los abandone y los prive hasta del solitario placer del canto:

la guitarra en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.

Lo que vuelve ridícula semejante inclinación —al margen de consideraciones psicológicas de validez atemporal— es su desplazamiento a un contexto histórico y político perfecta-

mente fechable, que la sola mención de una picana eléctrica es capaz de suscitar.

A todas estas “víctimas”, cuyo deseo de ser víctimas queda puesto en evidencia por la burla, se les suma aquel “tonto” que es capaz de tomar al pie de la letra una nueva versión de la estrofa en la que la señal de la gran ausencia dolorosa no es una guitarra en la que ya no se canta sino una picana con la que ya no se tortura. El enunciado implícito del locutor “irónico” sugiere que, por absurdo que parezca, este “tonto” existe y que, si existe, no es precisamente un tonto sino un criminal o cómplice de criminales. El sentido de lo dicho sin decirlo tiene tanto una intención lúdica —respecto del representante acreditado del propio lenguaje y de la propia axiología— como una intención de agresión, intimidación y burla —en relación con el interlocutor-adversario. La ironía “de poder” se manifiesta aquí en el propósito de desenmascarar al del “otro bando” y de forzarlo a aceptar que los enunciados con que sustenta, justifica o echa de menos la represión anti-subversiva y el terrorismo de estado, son solo eufemismos para referirse a la misma situación que la parodia tanguera evoca y designa sin tapujos.

La réplica —gritada o escrita— revela que el del “otro bando” reconoce el sistema de valores del locutor “irónico” y que, al propio tiempo, lo rechaza violentamente, negándose a asumir el rol de locutor “sanguinario” que la ironía le atribuye. Forzado a descifrar un enunciado implícito que lo degrada, el atacado contraataca con una quasi-burla que, tomada en sentido metafórico, rebaja el mensaje de la parodia a estereotipo político sin sustento en la realidad, pero que, en sentido literal, define el texto en exacta consonancia con su naturaleza de artificio verbal (y musical): *declamación*. El primer sentido es la “voz” del lenguaje —y los valores— de la voz —femenizada— del segundo sujeto de la polémica. El segundo sentido es la “voz” del “propio” lenguaje —proteico— de la autora.

Polifonía, cita y ficción dialógica conviven en “Punto fonal” sin que la variedad de voces (explícitas e implícitas, identificables y no identificables con un sujeto hablante) llegue a obliterar por completo la identidad de cierto esquema discursivo subyacente: el de una polémica política que elude formu-

laciones doctrinarias precisas y escoge la vía indirecta de la ridiculización del punto de vista ajeno.

Quisiera concluir este recorrido por las metamorfosis de la voz en el discurso de Thénon, con otro poema de *Ova completa* en que el “corredor de voces” imaginado por Bajtín alcanza tal pluralidad caótica que amenaza con empujar el texto al otro lado de la frontera entre discurso y no-discurso:

AND SO ARE YOU

hay sacarina
la bandada de albatros
 o yo qué sé
digo de albatros
 dólares
de albatrosdólares
nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada

los canadienses pishan aunque vos no los veas
y los peces
los peces pishan mar
 vos sos poeta ¿no?
o Sappho made in Shitland
 poetisa
 ¿no ves que es mujer?
vamos mujer
si no puedes tú con Dios hablar
¿para qué preguntarle si yo alguna vez?
te lo digo personalmente
en efecto
alguna que otra vez te he dejado de adorar
 pero el inglés es más práctico
 te ingeniás en todas partes
verbigracia en las pudendas
do it don't
 y aunque pronuncies mal
 igual te entienden
do it don't
 o te expresás por señas
 vieras cómo te arreglás
 cómo aprendés a *do it*
 cómo *don't* te acostumbrás
 cómo hacés *do* lo que querés

it cómo
don't

La disposición gráfica tiende a crear la sensación de que dialogan dos hablantes (o 'escribientes') o dos "lenguajes sociales" o dos representantes de dos idiomas (español e inglés), lo que no tiene nada de extraño en los pastiches lingüísticos de Thénon, quien, como lo señaló Ana María Barrenechea, se ha entregado ininterrumpidamente —en el arte y en la vida— a un frenesí traductor o transcodificador cuyas intenciones y resultados cubren toda la gama de los encuentros posibles con la palabra y las formas de expresión ajenas (Barrenechea, *Dispositivo*, en prensa).

Sin embargo, la distribución de los enunciados en dos tipos de letra alternantes (redonda y cursiva) no ayudará mucho a decidir en cada caso quién habla, para quién y en qué situación enunciativa. Lo único más o menos claro es que el texto aparece formalmente dividido según el movimiento dialógico de afirmación y réplica o según la estructura poética del canto amebio —o de la menos aristocrática payada— o, simplemente, "según una voluntad precisa de orden musical" que diseña el poema como una partitura para dos voces (Cfr. Barrenechea 1986, 154). Cualquier intento por fenomenizarlas y por ver en ellas la manifestación de un esquema discursivo identificable se verá bloqueado por un vértigo de citas que contienen citas y por la fuga de las voces-sentidos de cada enunciado hacia múltiples contextos simultáneos y divergentes. Al principio escritural-musical de dos voces alternadas se le superpone el de una polifonía semántica disonante que produce efectos equivalentes a la "transgresión lírica" descrita por Stierle.⁶

Los mecanismos que aseguran la coherencia del discurso y de la conversación naturales aparecen sistemáticamente violados, pese a lo cual es posible descubrir ciertos tópicos —o *Leitmotive* casi operísticos— que recorren cada una de las series gráficamente diferenciadas. La redonda sugiere una monodia quebrada, en la que se repiten los estereotipos de un lenguaje a la vez pragmático y nostálgico:

⁶ Cfr. Stierle, 1979 y mi reelaboración de sus ideas sobre la lírica en Reisz de Rivarola, 1981 y 1986, Cap. VI.

hay sacarina
 dólares
 vos sos poeta ¿no?
 pero el inglés es más práctico
 te arreglás
 te acostumbrás
 hacés lo que querés

En este registro tonal —que tiene también algo de monólogo obsesivo— el máximo valor (especulativo) son los dólares, como símbolo de un mundo ajeno y apetecible: ‘la tierra prometida’ con la que sueñan, desde la pobreza y al subdesarrollo, los que aspiran al negocito propio y no saben muy bien para qué sirve la poesía.

En contraste —estilístico y contrapuntístico— con el carácter “univocal” de la primera serie, la escrita en cursiva abre paso a una suerte de *pot-pourri* dodecafónico en el que coexisten la parodia de los clichés de la *lírica* (como género poético y metalenguaje de manual de historia literaria):

*la bandada de albatros
 o Sappho*

la contrafactura jergal del motivo ilustre:

nunca vi un pájaro pishar

el desmontaje de los estereotipos idealizadores de la monodia sobre el paraíso capitalista:

los canadienses pishan aunque vos no los veas

la auto-ironía, que asume la ignorancia o el desdén de los no-iniciados (aquellos que no conocen a Safo pero se afanan en aprender inglés), y ridiculiza al otro ridiculizándose:

o Sappho made in Shitland

la bivocalización desmitificadora de una nostalgia de letra de bolero afín a las fantasías sobre el ‘dorado’ mundo del norte:

*vamos mujer
 si no puedes tú con Dios hablar*

.....

y —entre muchas otras cosas— la mimetización de los esfuer-

zos desesperados de un candidato a inmigrante por aprender la gramática del inglés:

do it don't

con la sugerencia final de la negatividad de semejante empresa:

don't

La articulación de las dos series entre sí transgrede en forma ostensible los principios en que se sustenta la *coherencia global* del diálogo pero, a un mismo tiempo, respeta casi sin excepciones los mecanismos en que se fundan las variadas formas de *coherencia lineal o local*. En la mayoría de los casos hay un mantenimiento parcial de la *identidad referencial* y/o una interdependencia semántica de las frases por parejas, pero la *conexión* no está avalada por la vinculación (de los hechos denotados) con un mismo *tópico de conversación*.⁷ Así, mientras que una respuesta normal a la pregunta *vos sos poeta ¿no?* sería un *sí* o un *no*, lo que el texto propone como réplica es el irónico y agresivo vocativo *o Sappho made in Shitland*, que recoge, a través del nombre de Safo, la referencia a alguien que escribe poesía. Puesto que ese mismo nombre implica, además, el sexo femenino del arquetipo ilustre, el comentario siguiente corrige la pregunta anterior incluyendo el 'nuevo' dato:

poetisa
¿no ves que es mujer?

La sola mención del término *mujer* desencadena, a su vez, como pseudo-reacción dialógica, la cita de una letra de bolero que comienza con esa misma palabra-fetiché:

vamos mujer
si no puedes tú con Dios hablar

.....

Análogamente, la afirmación *te ingenías en todas partes* suscita un comentario que hace caso omiso del vínculo temático con las cualidades prácticas del idioma inglés y se limita

⁷ Véase una exposición detallada de estas nociones procedentes de van Dijk en Reisz de Rivarola, 1986, 210-214.

a completar el pomposo estereotipo *partes... pudendas* con el igualmente pomposo conectivo *verbigracia*.

La superficialidad y el corto alcance de las conexiones —más léxicas que temáticas— entre los enunciados de una y otra serie pone al descubierto la radical incomunicación entre los dos lenguajes (o conglomerados de lenguajes) y los dos sistemas de valores (o anti-valores). Ambos pueden concurrir en una misma línea, pero nunca para amalgamarse en una consonancia, sino para yuxtaponerse sin mezcla posible:

de albatrosdólares

o, incluso, para contradecirse:

cómo *don't* te acostumbrás

Con esta apoteosis de polifonía anárquica —que hace de la cita el único modo de hablar y vuelve ociosa toda pregunta sobre el origen y el lugar del discurso— Susana Thénon niega y afirma la “propia” lengua en el mismo acto mimético con el que libera al poema de su sujeción a una “voz poética” y se libera a sí misma de tener que elegir *un* lenguaje que la sustente.

SUSANA REISZ DE RIVAROLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

REFERENCIAS

- M. BAJTÍN. 1982. (Véase también M. Bakhtine). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- M. BAKHTINE. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- A. M. BARRENECHEA. 1986. “El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de las teorías de Bajtín”. *Lexis* X, 2, 147-167.
- . “El texto poético como parodia del discurso crítico: Los últimos poemas de Susana Thénon”. *Dispositio*, en prensa.
- CH. HOSEK - P. PARKER (eds.). 1985. *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- L. IRIGARAY. 1974. *Spéculum de l'autre femme*. Paris, Minuit.
- P. DE MAN. 1985. “Lyrical voice in contemporary theory: Riffaterre and Jauss”. En Ch. Hosek - P. Parker (eds.), 55-72.

- O. MARQUARD - K. STIERLE (eds.). 1979. *Identität*. München (Fink).
- F. MARTÍNEZ BONATI. 1978. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio*, III, 7-8, 137-144.
- T. MOI. 1985. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York (Methuen).
- SUSANA REISZ DE RIVAROLA. 1981. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios". *Lexis*, V, 1, 73-86.
- . 1986. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP.
- G. REYES. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- K. STIERLE. 1979. "Die Identität des Gedichts - Hölderlin als Paradigma", en O. Marquard - K. Stierle (eds.), 505-552.
- S. THÉNON. 1987. *Ova completa*. Buenos Aires, Sudamericana.
- T. TODOROV. 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil.



LA NOCHE POSTMODERNA

*Aproximación a la poesía de los años ochenta*¹

0. MODIFICACIONES

El origen de este texto es un error, una equivocación, un desvío: surge de un conjunto de hipótesis planteadas alrededor del modo en que la ficción, en Argentina, se construye a partir de la memoria y la percepción en tanto categorías de generación textual. Y aquí estamos hablando de la noche, la poesía y los años ochenta. Quisiera explicar rápidamente este desplazamiento del campo de problematización y la crisis que esas modificaciones intentan resolver.

Planteado el objeto *percepción*, se pretendía demostrar que ésta aparece mediada por un conjunto de formaciones "imaginarias" que hacen a lo específico de lo social. Inmediatamente, la investigación se salía de sus límites estrictamente literarios ya que era preciso dar cuenta de un conjunto heterogéneo de géneros discursivos (textos literarios, manifiestos estéticos, discursos de los medios masivos, textos pedagógicos, leyes, etc.). Esto, que en un principio parecía un error de método, y cuyo efecto natural era la parálisis, bien pronto re-

¹ Este trabajo recoge algunas conclusiones obtenidas durante el trabajo de investigación realizado con beca del Conicet en el período 1987-1988. Recoge, también, parte de las discusiones desarrolladas en el seno de las cátedras de *Teoría y Análisis Literario* y *Elementos de Semiología y Análisis del Discurso* de la UBA a cuyos titulares (Enrique Pezzoni y Elvira Arnoux) les debo más de lo que aparece a simple vista. Una versión apenas diferente de este trabajo fue leída en el II Congreso Argentino de Estudios en Literatura Iberoamericana (Buenos Aires: agosto de 1988).

Las proposiciones que contiene son necesariamente esquemáticas dada la índole de la exposición. Agradezco a mis compañeros de trabajo y alumnos la atenta escucha y las valiosas sugerencias que me formularon.

sultó un episodio de una crisis global de los estudios sobre literatura concebidos como disciplina separada del conjunto de prácticas analíticas. Pues bien: esta es la crisis que hoy pone en cuestión no solo lo que sabemos hacer con la literatura, sino lo que resulta políticamente pertinente plantearse en relación con ella.²

Si hay algo que todavía puede dar sentido a la crítica, eso es precisamente la posibilidad de construir algún conocimiento sobre la sociedad *desde la perspectiva* de las producciones culturales. La crítica, así, no sería sino una historia particular, o si se prefiere, una genealogía, que permitiría explicarnos nuestra existencia (y nuestras posibilidades de actuar sobre ella) a partir de lo que la literatura dice (igual y de modo diferente, que otros géneros discursivos).

Por otro lado, ese objeto *percepción* podría analizarse en sus categorías básicas: *percepción del espacio, percepción del tiempo, percepción del cuerpo*, para cada una de las cuales convenía definir un anclaje referencial, un conjunto de representaciones en que los procesos de percepción antes aludidos se hicieran evidentes. Esos procesos, a partir de los cuales se forman imágenes, se conceptualizan objetos y situaciones, etc., tienen la forma de una pantalla perceptiva que se origina en la cultura heredada y se transforma por el impacto de las disposiciones y hábitos de clase, las experiencias sociales y las posiciones estéticas adoptadas. Esos procesos llevan en sí las huellas de los conflictos que intentan resolver.

Los anclajes referenciales eran (son) *ciudades, horas y relaciones familiares*. Para decirlo de otro modo: ¿cómo se perciben las ciudades, las horas del día y las relaciones familiares en una época determinada?, ¿cómo representa la literatura esos procesos perceptivos?, ¿qué relación se establece entre las representaciones literarias y las que es posible leer en enunciados no literarios?, ¿cómo integrar una descripción semejante en el contexto del debate ideológico y, aún, político?

Por último, y esta razón es más mezquina, el anclaje re-

² Delfina Muschietti ha demostrado admirablemente en sus últimos trabajos las líneas que una respuesta a esa crisis puede tener. Cfr. sus artículos "Las mujeres que escriben" (en la *Historia Social de la Literatura Argentina* dirigida por Viñas) y "Las estrategias de un discurso travesti" (*Dispositio*, en prensa).

ferencial *ciudad* ya tenía su historia en la crítica argentina. Basta mencionar los nombres de Sylvia Molloy, Enrique Pezzoni y Beatriz Sarlo³ para comprender que la parálisis deviniera en terror: ¿qué hacer ante esas páginas definitivas? Pues bien, cambiar levemente el objeto: observar no ya la percepción de la ciudad en su versión *moderna* (digamos, entre el 80 y el 30) sino en el arco que pueden definir textos como *Rayuela* (1963) y *Glosa* (1987), por ejemplo: textos posteriores a la canoniación de la estética de la modernidad (hacia fines de la década del cincuenta) y a su compatibilización con el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo.

Resulta evidente que las ciudades que *Rayuela* construye son ya ciudades muertas, restos anacrónicos de un pasado estético y político, las *ruínas* de la modernidad. Jean Franco ha analizado con particular perspicacia la imagen de París, muy principios de siglo, que Oliveira recorre (Franco, 1976). En el otro extremo, *Glosa* postula una ciudad, literalmente, atravesada: el único recorrido posible es una línea recta cortada por la repetición de las bocacalles. El vagabundeo ensimismado de Horacio nada tiene que ver con la caminata decididamente parloteada de Leto y el Matemático. Si lo moderno es la experiencia de la ansiedad, nada más desprovisto de *Angst* que la glosa metódica de una fiesta.⁴

Esos límites (*Rayuela*, *Glosa*) definen antes un campo de problematización que un itinerario, una formación discursiva cuyas regularidades habría que describir.⁵

Solo un ejemplo tomado del cine: *Sur* (1988) y *Lo que vendrá* (1988) son películas que transcurren casi en su totalidad de noche y en las calles de Buenos Aires. La película de

³ Ver especialmente Molloy, 1984; Pezzoni, 1986 y 1988; Sarlo, 1988.

⁴ El ensimismamiento, el autismo, de Leto, por otro lado, solo aparece como dato que prefigura su futilidad, su equivocación, su anonadamiento en la violencia política.

⁵ Una formación discursiva puede adquirir consistencia teórica a partir del juego de las reglas que hacen posible durante un período determinado la aparición de objetos. En relación con los enunciados por analizar, lo que habría que caracterizar e individualizar sería la coexistencia de esos enunciados dispersos y heterogéneos, el sistema que rige su repartición. En esos enunciados, antes que buscar la permanencia de los temas, de las imágenes y de las opiniones, habría que definir, más bien, un campo de posibilidades estratégicas. (Cfr. Foucault, 1969).

Solanas, es evidente, reproduce el mismo gesto de *Rayuela*, fijando la mirada en una ciudad anacrónica y casi mitológica.⁶ *Lo que vendrá*, por el contrario, postula otra construcción tan fantasmática como la anterior, pero con rasgos opuestos. Lo que en *Sur* es recorrida, búsqueda de la memoria, vagabundeo, en la película de Mosquera es mera travesía por el "hiperespacio".⁷ Hábitat, ciudad-casa, espacio familiar (y todo lo que esto tiene de "dulzura del hogar") vs. descentramiento, repetición y continuidad infinita del texto urbano.⁸ *Lo que vendrá* muestra una ciudad indeseable. El deseo de *Sur*, por otro lado, sabe que su objeto es imposible.

Pues bien, este es el tipo de trabajo, ciertamente monstruoso y probablemente sin resolución satisfactoria, que inten-

⁶ No tanto por los rasgos arquetípicos que saturan la película (respuesta a cierta demanda europea) sino más bien por los recorridos que instaura y la solidaridad que se establece entre desplazamientos de personajes y desplazamientos de la cámara. La película de Solanas, verdadero pastiche de códigos de representación, se pierde irremediabilmente en un complejo sistema de complicidades.

⁷ La palabra tiene una vastísima tradición en la novela (y el cine) de ciencia ficción. Recientemente ha sido introducida por Jameson en el campo de la teoría estética (Jameson, 1984) para definir un espacio construido a escala no humana. Según Jameson, el hiperespacio postmoderno (que él analiza especialmente en un nuevo tipo de arquitectura) supera las capacidades del cuerpo humano para localizarse y organizar de forma perceptiva su entorno inmediato. Disyunción entre el cuerpo y su entorno construido que funciona, para Jameson, como análogo de la incapacidad de nuestras mentes de construir *mapas* que expliquen nuestras posiciones subjetivas. Para una transposición poética de la categoría "mapas" cfr. la sección del mismo título en *Animaciones suspendidas* de Arturo Carrera. Es evidente que en un caso y otro se problematiza la noción de *territorio*, en relación con la cual el sujeto se constituye. En el ejemplo que venimos comentando, el "hiperespacio" aparece con claridad casi didáctica en *Lo que vendrá*.

⁸ Benjamin ha analizado las modificaciones en los hábitos perceptivos que la ciudad moderna introduce. El cine ha demostrado *ab initio* especial fascinación por el espacio urbano (la velocidad, la maquinaria, las masas humanas) como generador de situaciones narrativas. La persecución urbana, hasta hace poco tiempo, era un tópico inevitable en toda serie de televisión. Ya en las películas del período mudo la ciudad aparece como el espacio del riesgo y el peligro por excelencia (a veces, cómicamente traspuestos). Últimamente, series como *Miami Vice* han desplazado la persecución. Ahora la ciudad (desierta) es el mero escenario de una travesía infinita, a toda velocidad (de cámara) bajo la luz azul y fría de la noche.

taba: un objeto (la percepción), un anclaje referencial (*ciudades*) y un conjunto de enunciados suficientemente vasto como para descorazonar a cualquiera.

Algo se puede decir, sin embargo. Exponer aquí algunas de las conclusiones obtenidas supone, todavía, un nuevo desplazamiento: pasar de la ficción a la poesía.

1. ESPACIO URBANO Y ESPACIO TEXTUAL

Es evidente que la cultura que conocemos, la cultura que llamamos burguesa, se relaciona *ab origine* con la ciudad. También es evidente que la noción de ciudad se modifica lentamente hasta alcanzar la forma que hoy conocemos. La ciudad barroca es ya la ciudad moderna y el espacio que delimita es ya el espacio moderno (Sarduy, 1974; Maravall, 1986; Argan, 1980). La *urbs* barroca es el espacio del viaje, la travesía de la repetición. En ese texto urbano todo es medida, cantidad, repetición, todo es analizable y fragmentable. La teoría arquitectónica pasa a ser una teoría de determinación formal: de representar el espacio en tanto realidad previamente existente pasa a determinarlo, es decir, se plantea a ella misma como *Lebenanschauung*. El espacio pasa de ser un dato revelado a ser un recorrido, una práctica social (Argan, 1980). Queda claro que la ciudad es también instrumento de dominación política (Weber, 1921) y hay que entender que cada una de las transformaciones del espacio urbano (sobre las que no insistiremos aquí)⁹ tiende a perfeccionar esas gigantescas má-

⁹ Basta señalar que el trazado de grandes avenidas (invención del Barroco) puntuadas por fuentes de agua y grupos escultóricos tenía por objeto la movilización de grandes masas de población para las festividades religiosas (Maravall, 1972). En Buenos Aires, la transformación urbana se realizó a partir del trazado de ejes simbólicos muy claros: Avenida de Mayo es el eje longitudinal que articula la sede del Poder Ejecutivo y la del Poder Legislativo. Diagonal Norte, a su vez, se abre hacia el Poder Judicial. No hace falta insistir en que las profundas transformaciones urbanas de Buenos Aires se ligan con el proyecto de la generación del 80. El barrio de Barracas es un barrio directamente panóptico: además del novísimo Hospital de Pediatría (diseñado durante la dictadura 1976-1983), alberga la Cárcel de Caseros, dos nosocomios y un hospital para tuberculosos y, ahora, enfermos de SIDA. Para mayores datos sobre la organización de la ciudad cfr. Scobie, 1974 y Korn, 1974. No han sido suficientemente investigadas todavía las transformaciones urbanas introducidas por la Dictadura 1976-1983, pero es evidente que

quinas de disciplinamiento que las ciudades son. El problema de la modernidad tiene que ver con el control de grandes multitudes y su ligazón eficaz a los aparatos de producción, para lo cual la cultura burguesa ha dado diferentes respuestas históricas, desde la costosa fiesta barroca (Bonet Correa, 1979) hasta el panoptismo (Foucault, 1975). Desde el punto de vista estético, finalmente, la experiencia de la multitud funda la estética de la modernidad (Benjamin, 1939).¹⁰

Ahora bien, ¿qué relación puede establecerse entre el espacio urbano y el espacio textual de la modernidad?, ¿qué implicaciones mutuas, qué sistemas de reenvíos? Las investigaciones de Bajtín han sido especialmente claras en ese sentido: la novela, el género literario de la modernidad (el único, dice Bajtín, posterior a la imprenta y el libro), es esencial y diferencialmente polifónica; da cuenta, mejor que ningún otro género, del entrecruzamiento de voces característico de la cultura urbana. A partir de la separación del Estado y la esfera pública (Habermas, 1962), —resulta evidente—, surge un tipo de debate (en principio estético, luego político) en el que Bajtín está pensando cuando define la palabra monofónica y la palabra polifónica.

Todavía más: en el libro sobre Rabelais hay un capítulo íntegramente dedicado al vocabulario de la plaza pública en su obra (Bajtín, 1965: cap. II). Literatura, mercado, dinero, ciudad. La genealogía de la novela que Bajtín esboza deriva íntegramente de géneros ligados con una cultura urbana (panfleto político, sátira menipea, diálogos platónicos). La oposición *épica/novela* y su caracterización coincide con la oposición (tácita en Bajtín) entre *campo* y *ciudad*. El modelo (fuertemente evaluativo) que Bajtín elabora coloca a la novela como género básicamente polémico, que reproduciría de manera más acabada que ningún otro el diálogo social representado por la

se trabajó en términos de la travesía: las grandes autopistas funcionan básicamente como líneas de fuga. Para una interpretación del valor cultural de las autopistas puede verse Berman, 1984.

¹⁰ Las representaciones clásicas de la ciudad moderna pueden verse en Dickens y en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Engels, que funcionan como hitos iniciales y matrices de representación textual. Marshall Berman lee en el *Fausto* de Goethe el paradigma de la modernidad (cfr. Berman, 1984).

ciudad y las diferentes culturas que la constituyen (cultura popular, cultura oficial, etc...).

Como puede comprenderse a partir de estas proposiciones (ciertamente esquemáticas), el espacio urbano se correlaciona con un espacio textual y un sistema enunciativo bien caracterizados por Bajtín. Ese espacio está dominado (como la ciudad) por el entrecruzamiento de voces y lenguajes. La parodia (en Bajtín, y también en Tinianov) es un modelo de funcionamiento de la modernidad estética.

Después de todo, la parodia es un ademán heroico: se trataba de reunir el arte con la vida, de eliminar la separación de los lenguajes. El arte moderno trata de decirlo todo y de serlo todo: ser el propio lenguaje pero también el lenguaje del otro, hablar con la voz propia pero también con la voz ajena. El pastiche, que reemplaza a la parodia cuando se canoniza la modernidad, por el contrario, cae en el cinismo: sólo pretende renovar los estereotipos culturales a partir de un *ars combinatoria* a veces hábil, pero cuyo objetivo es evitar el desmoronamiento del mercado de bienes simbólicos.¹¹

2. TEXTOS/CIUDADES

¿A dónde podemos llegar luego de este largo rodeo? ¿A la literatura, por fin? De lo dicho hasta aquí se deduce que es posible ligar la percepción del espacio no sólo a anclajes referenciales específicos sino también a modos de funcionamiento textual.

En nuestros días, la idea de la ciudad se ha deteriorado o desintegrado hasta un punto que, seguramente, era inconcebible a principios de siglo. Un nuevo milenarismo parece haberse apoderado de nuestro ánimo: las grandes ciudades, aún las del Tercer Mundo, aparecen como espacios vacíos, inhabi-

¹¹ Se sabe que los movimientos de vanguardia trabajan precisamente en contra del mercado (al menos en primera instancia). La modernidad instaurará su proyecto en tanto rechazo constitutivo de las leyes de mercado. Recientemente se vio en Buenos Aires una de las últimas obras maestras de la modernidad (obra crepuscular y profundamente melancólica). Se trata de *Hitler, una película de Alemania* (1978), el film de H. J. Syberberg que, con una duración de prácticamente siete horas, no ha podido ser estrenado comercialmente en ningún país del mundo. Como señaló Susan Sontag, la película de Syberberg acaba con nuestra tolerancia hacia las demás.

tables, fuera de toda escala humana. Se trata de un mito conocido: el mito (y la fascinación) por las ciudades muertas (Hinterhäuser, 1977).¹² Claro que en los ochenta plantear el agotamiento de la ciudad (cosa que puede verificarse diariamente en los medios masivos) tiene implicaciones políticas concretas: significa que la cultura burguesa ha encontrado (o intenta) una nueva respuesta histórica para imponer una dominación (económica y política) renovada; significa que las nuevas tecnologías permiten un control de las masas tal, que la concentración urbana pasa a un segundo plano; significa que la ciudad, finalmente, ya no es el escenario *necesario* para la experiencia de los sujetos ni satisface las demandas culturales para las que estaba prevista.

La literatura (no puede ser de otro modo) se hace cargo de esas modificaciones en la percepción de la ciudad. En la poesía de los años ochenta es posible ver sin demasiado esfuerzo una mirada nostálgica (aunque no siempre cómoda) sobre el campo: la ciudad desaparece del espacio textual que cesa, la mayoría de las veces, de representar el espacio urbano, en los términos más arriba expuestos.

Podrían citarse numerosos ejemplos entre los poetas que adhieren a una suerte de neosencilismo o neobucólica (y son legión) pero más interesante, tal vez, resulte detenerse en algunos textos que han sido tipificados como *neobarrocos*: allí se da un tipo de conflicto entre espacio textual, ciudad y campo que funciona como huella de los conflictos ideológicos que marcan la época. Pienso especialmente en la poesía de Arturo Carrera, que por muchas razones sintetiza los estilos poéticos de los últimos años.¹³

¹² El libro de Hinterhäuser releva información interesante, pero su perspectiva ideológica es absolutamente incompatible con lo que aquí se intenta.

¹³ La poesía de los ochenta aparece como un campo estratégico mucho más coherentemente organizado que la narrativa. Es posible delimitar estéticas de grupo de manera más o menos clara a partir del análisis de las revistas que funcionaron como espacios de cohesión de proyectos. En ese sentido, son interesantes *Xul*, *Diario de poesía* y *Último reino*. Otras revistas se superponen parcialmente a los proyectos ahí delineados y de todos modos no han tenido la continuidad de estas tres. *Diario de poesía* reivindica explícitamente una lengua poética "transparente" y "comunicativa" y desarrolla una política del pluralismo estético, si bien éste es frecuentemente negado por la obsesividad con que se reclama una

Arturo Carrera ha publicado *Oro* (1975), *La partera canta* (1982), *Arturo y yo* (1984), *Mi padre* (1985), *Ticket para Edgardo Russo* (1986) y *Animaciones suspendidas* (1986), que lo convierten en uno de los más productivos (y también, uno de los más originales) poetas de su generación.

cierta uniformidad, una cierta inteligibilidad a la producción poética argentina. *Xul* aparecía (cuando aparecía) ligado con proyectos de experimentación y vanguardismo. En relación con el "neobarroco", una de las tendencias que más polémicas ha suscitado, conviene ver N. Perlongher, "Sobre alambres", *El porteño*, 74 (Buenos Aires: febrero 1988) y la desinformada y arbitraria nota de Daniel G. Hélder, "El neobarroco en la Argentina", *Diario de poesía*, 4 (Buenos Aires: otoño de 1987), cuyos desaciertos han sido contestados con inteligencia por Jorge S. Perednik en el N° 5 del mismo periódico. Néstor Perlongher obtuvo en 1987 el premio Boris Vian por *Alambres*, distinción que hasta entonces, con la sola excepción de Juan Gelman (figura indiscutiblemente dominante en la poesía de los últimos años), había recaído sobre narradores. Nicolás Rosa, en *Los fervores del simulacro*, habla sobre ese libro y la estética neobarroca. En la nota antes citada, Perednik desmiente que los neobarrocos configuren un grupo y piensa a esos poetas como una *formación* en el sentido que da Raymond Williams al término. Lo mismo podría decirse de otros "grupos" tales como los *neorrománticos* o los *neosencilistas*. Delfina Muschietti investiga actualmente las formas en que se constituye la subjetividad en la poesía de los últimos años, con especial acento en la poesía escrita por mujeres. Parte de sus hipótesis pueden verse en el tomo que Martha Morello Fros prepara para *Nuevo texto crítico* sobre "Producción de mujeres latinoamericanas". La revista *Mascaró*, en su número 4 incluyó el artículo de Laura Klein "Poesía durante la dictadura, entre el anacronismo y la resignación", que fue contestado en el N° 6 y el N° 7 de la misma publicación por diferentes poetas. *Último reino* está considerada la revista (y editorial) más importante de América Latina por su continuidad y la cantidad de libros editados (superan los doscientos cincuenta, incluidas las colecciones *La Lámpara Errante* y *Ediciones de la Serpiente*). No hay tendencia o corriente o poética que no esté representada; junto con *Libros de Tierra Firme* prácticamente monopoliza la edición de poesía en Argentina. En *Vuelta*, 8 (Buenos Aires: marzo de 1987) puede leerse "Literatura argentina actual: un panorama" que, si bien es extremadamente incompleto y tendencioso, da la palabra a poetas que no suelen aparecer en otras publicaciones. Definimos la obra de Arturo Carrera como síntesis de las tensiones poéticas que recorren el mapa antes trazado porque es el único poeta que ha publicado regularmente en las tres revistas mencionadas y porque la doble vertiente de su producción (según se verá inmediatamente) parece reproducir toda la tradición poética argentina en sus dos líneas fundamentales: vanguardia y sencillismo. Los libros de Carrera que se citarán son *Arturo y yo*. Buenos Aires, de la Flor, 1984 y *Ticket para Edgardo Russo*. Buenos Aires, Último Reino, 1986.

La obra de Carrera, él lo sabe, tiene dos caras: "Experimentalismo lingüístico-temático. Intento de continuidad, con indagaciones que en el campo de la creación poética pudieron llamarse 'de vanguardia' (pensando siempre en la vanguardia como 'parodia crítica de la tradición') [...] hasta 1980" dice Carrera.¹⁴ "A partir de allí -continúa- trabajo en la elaboración de dos textos concomitantes: uno que pone en crisis el material de mis textos anteriores y sus dimensiones genéricas (neobarroco, acumulación, utilización ansiosa de la metáfora y su práctica disruptiva...)." ¹⁵ Y otro que irrumpe en lo temático y deja la observación lingüística sumida en otra transparencia". Esa transparencia que Carrera trae a cuento es la del aire del campo. Por un lado, *La partera canta* y *Mi padre* se inscriben en "la antigua política bajtiniana del texto como carnaval". Por el otro, *Arturo y yo*, *Ticket* y *Animaciones suspendidas* reivindican el "texto de la descontracción que no prohíbe el futuro de la lectura". El espacio bajtiniano (el carnaval, la polifonía, el entrecruzamiento de culturas) marca la poesía de Carrera hasta el ochenta. A partir de esa fecha (admitámosla convencionalmente) sus poemas trabajan un nuevo espacio textual, marcado por la "hiperrazón" y la "hipersintaxis" (son sus palabras): no es que los textos se monologicen; en *Arturo y yo*, en *Ticket*, es posible percibir un entrecruzamiento de voces bajo la forma del murmullo. "El campo" es el nombre que adopta el espacio textual en estos libros, la introducción de un espacio otro: el hiperespacio, la hipersintaxis, la hiperrazón. El poema, que para Carrera sigue siendo una máquina de triturar "poesía", mira el espacio urbano desde otro lado:

Pero esto es otra cosa: otro campo
donde la pesadilla apaciguada se enriquece:
(*Arturo y yo*, p. 17)

La ciudad, esa "pesadilla amortiguada", sólo puede ser

¹⁴ Las citas de Arturo Carrera que no corresponden a sus libros de poemas han sido tomadas de "¿Caza del Snark?", introducción al programa del ciclo *Inaudita* (Buenos Aires, Dirección Nacional del Libro, 24 de septiembre de 1986).

¹⁵ "Utilización ansiosa de la metáfora": nada más preciso que esa definición para la práctica poética de la modernidad en sus formas clásicas.

representada desde la lejanía que supone el campo. Claro que ese campo no es la poesía gauchesca (por otro lado tan significativamente parodiada por Emeterio Cerro y Osvaldo Lamborghini).¹⁶ Ese campo es el escenario de la contradicción:

¿suena un teléfono?
Es imposible, aquí, en el campo.

A menos que obedezcamos
a otras razones, a otras malas costumbres
iconográficas.

Es un pájaro que suena igual;
o la mixtura informe de dos frases

(*Arturo y yo*, p. 53)

Si “el campo” es una metáfora del espacio textual, se declaran las restricciones y las operaciones que lo fundan: un teléfono es imposible como objeto, pero su nominación es *necesaria*. “La mixtura informe de dos frases”.

En *Arturo y yo* y *Ticket* no hay olvido de la ciudad. Es precisamente en la tensión que instauran, en la inestabilidad que declaran, donde hay que encontrar imágenes que remiten a la percepción de lo urbano.

Espacio perfumado, espacio merdoso
Espacio sombrío de las tímidas frutillas
Espacio de los tilos y las naranjas

espacio del cerezo escarchado picado por
los pájaros

(*Arturo y yo*, p. 57)

Ese espacio que Carrera elige llamar “campo” no es sino

¹⁶ Cfr. Osvaldo Lamborghini, *Poemas*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980 y Emeterio Cerro, *Las amarantas*, Buenos Aires, La Lámpara Errante, 1984. Las operaciones que Carrera pone en escena para constituir un espacio textual y una imagen de sujeto rara vez tienen que ver con la parodia del “lenguaje de campo”. Es precisamente porque se pretende un efecto de distancia en relación con el lenguaje urbano.

la denegación de la ciudad. “¿Vendrá?” es un verso que se repite salmódicamente, introduciendo los rituales de la visita, el deseo del otro, la tensión hacia lo que el campo niega.

Tomás tiene dos años,
vive en Buenos Aires
en un exiguo Dpto. de la calle
Defensa.

Cuando llegó al campo
dijo: “¡balcón, mamá, balcón!”

El campo como un balcón
infinito

(*Arturo y yo*, p. 67)

El campo, entonces, como el lugar desde donde se mira la distancia que separa al sujeto de la ciudad.

Con una poética construida, con una de las textualidades más originales de los últimos años, Carrera decide que ese proyecto no representa nada, o mejor: que ese proyecto no representa ya las contradicciones que constituyen a los intelectuales. Carrera pone en crisis su proyecto pero no se coloca ni en la complacencia del estereotipo ni elige el pastiche para rellenar un sistema de enunciación. *Arturo y yo*, *Ticket*, *Animaciones*, responden a un deseo de “triturar la historia de la poesía argentina”, dice Carrera. Manera de articular la estilización formal con un registro conversacional, manera de reunir lenguajes que la sociedad separa infinitamente: por esa vía Carrera recupera el proyecto de la modernidad y sintetiza (en el sentido musical del término) las tensiones que los distintos estilos de los ochenta hablan como lenguajes separados, sintetiza las contradicciones:

Quiero decir que no debo cantar.
Que la poesía no puede hundirse más
en su más allá de música vanidosa...

Que debería pertenecer a otra religión
para poder ser de su propia religión.
De su propio ritmo. De sus propias imágenes.

De su propio estiramiento
en el vacío del sentido

(*Ticket*, p. 29)

Abandonar una religión para permanecer en ella. El dilema de los intelectuales de hoy parece ser ese. ¿Cómo recuperar los sentidos de la modernidad sin caer en el mero **pas-tiche**? ¿Cuáles espacios nos constituyen en sujetos de la historia? ¿Qué estrategias de poder, qué tácticas se dan en esos espacios? Las metáforas de Carrera son el hiperespacio del campo, el campo como balcón, las voces de la ciudad como murmullos. La ciudad (esa utopía moderna) amortiguada. Desde ese vacío de sentido, desde ese balcón, tratamos de devolverle a la literatura su antigua eficacia. Confiemos en que no nos agarre la noche que, como todo el mundo sabe, está llena de fantasmas.

DANIEL LINK

Becario del Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, GIULIO CARLO. 1980. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BONET CORREA, ANTONIO. 1979. "La fiesta barroca como práctica del poder". *Diwan*, 5/6 (Barcelona, septiembre).
- BAGÚ, SERGIO. 1970. *Tiempo, realidad social y conocimiento*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- BENJAMIN, WALTER. 1939. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- BAJTÍN, MIJAIL. 1965. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1974.
- BERMAN, MARSHALL. 1984. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- ECO, UMBERTO. 1983. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen/ de la Flor, 1988.
- FOUCAULT, MICHEL. 1969. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1979.

- . 1975. "Panoptismo", en *Vigilar y Castigar*. México, Siglo XXI, 1987.
- . 1976. "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía", (entr.) en *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980.
- . 1978. *La verdad y las formas jurídicas*. México, Gedisa, 1983.
- FRANCO, JEAN. 1976. "París, ciudad fabulosa", en Loveluck, Juan. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976.
- FRANKEL, BORIS. 1987. *The Post-Industrial Utopians*. Oxford, Basil Blackwell.
- HABERMAS, J. 1962. *Historia y crítica de la opinión pública*. México, Gustavo Gili, 1986.
- HINTERHÄUSER, HANS. 1977. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- JAMESON, FREDRIC. 1984. "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío", *Zona Abierta*, 38 (Madrid: enero-marzo 1986).
- KORN, FRANCIS. 1974. *Buenos Aires: los huéspedes del 20*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. 1972. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, Alianza, 1986.
- Materiales*, 5 (Buenos Aires: marzo de 1985). Número especial dedicado a Historia de la Arquitectura / Departamento de Historia de la Arquitectura de Venecia.
- MOLLOY, SYLVIA. 1984. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, 1984.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. 1974. *El significado en la arquitectura occidental*. Buenos Aires, Summa, 1979.
- PEZZONI, ENRIQUE. 1986. "Fervor de Buenos Aires: vaciamiento y saturación", en *Vuelta*, 4 (Buenos Aires: noviembre 1986).
- . 1988. "Miguel Cané, Lucio V. López: las estrategias del recuerdo", en *Homenaje a Rafael Lapesa, Premio "Amado Alonso"*, en prensa.
- ROSSI, ALDO. 1966. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- SARDUY, SEVERO. 1974. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SARLO, BEATRIZ. 1984. *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- SCOBIE, JAMES. 1974. *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1977.
- SHORSKE, CARL. 1963. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler", *Punto de Vista*, 30 (Buenos Aires: julio-octubre 1987).

RESEÑAS

STELIO CRO, *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*, Michigan, I. B. P. - F. U. E., 1983, 273 pp.

El caudal de estudios acerca de la utopía es muy vasto. Por ser pluridisciplinario es preciso señalar los criterios de recopilación y clasificación de los materiales que constituyen un área determinada. Y eso es lo primero que se nos ocurre cuando estamos ante un volumen como el presente, que abarca un campo muy extenso pues comprende, geográficamente, el continente hispanoamericano y, temporalmente, los Siglos XVI y XVII, época de particular complejidad en el pensamiento occidental.

El libro está subdividido en cuatro partes: I. Siglos XVI y XVII. La utopía cristiano-social; II. Siglos XVI y XVII. Los fundamentos teóricos de la utopía hispanoamericana; III. La Edad de Oro y la utopía en América; IV. Siglos XVII. La utopía sistemática: *Sinapia*.

Así desarrolla su autor varias series temáticas que comienzan con la búsqueda de la utopía en descubridores y en historiadores o cronistas, el encuentro con el *Mundus Novus*, las configuraciones que aparecen y el surgimiento del mito del Buen Salvaje hasta el apéndice de una nueva moralidad en Las Casas que se opone a la moral de Maquiavelo.

José Antonio Maravall, al referirse a Stelio Cro en *Utopía y Reformismo en la España de los Austrias*, alaba el hallazgo del investigador al denominar "utopía cristiana" a la que terminaría haciéndose realidad en los pueblos-hospitales de Vasco de Quiroga y en las Misiones del Paraguay.

En la última parte de este libro se especifican los fundamentos teóricos que llevan a experimentar la ficción de Tomás Moro (con fines evangélicos en la América de habla hispana) y su fracaso. El pensamiento utópico cuajaría en *Sinapia*, utopía española modélica, que responde a todas las leyes del género ficcional "utopía". Stelio Cro descubrió dicha obra y eso lo condujo a dedicarse al trabajo exhaustivo que evidencia en *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*.

El libro recoge un valioso material de categoría referencial —crónicas, historias, informes, cartas— y de fundamentación ideológica —corrientes reformista, erasmista, milenarista— en ambos

casos movilizadores de la producción literario-histórica y filosófico-política.

Nos sorprende una afirmación suya: que una vez desaparecida la utopía empírica que se ejerce en Hispanoamérica (1767) se refugia en la literatura el pensamiento utópico, especialmente en el Quijote cervantino. Más bien pareciera que las corrientes de reforma —tanto religiosas como sociales— que comienzan a hacerse evidentes en las utopías renacentistas y que en América hallan campo de experiencias limitadas, también emergen en la literatura española de esa misma época.

En cuanto al motivo de las ciudades fabulosas, Cro recoge una vasta bibliografía para la Ciudad de los Césares y se propone sistematizarla y estudiar el tema en otra ocasión.

A pesar de que Cro, en las primeras páginas, da por sentado que haber mencionado “América Hispana” en el título del libro y no “España”, solo significa que por esos siglos son una misma cosa, nos parece que no deja de ser diferente el “hecho” utópico (“realidad” dice también el título) de sus fundamentaciones ideológicas.

La concreción utópica en establecimientos religiosos contó en todos los casos con una única población: la población indígena. Y es sabido que tanto Quiroga como Las Casas o los jesuitas tuvieron en cuenta cuidadosamente las particularidades de relación familiar, organización y formas de producción del aborígen, quien en este libro es mencionado al pasar o como una posibilidad de afincamiento del mito del Buen Salvaje o de las propuestas utópicas europeas.

Es comprensible que si el mundo cultural del conquistador es el que detenta el impacto con el “topos” americano y su aparentemente “plástico” habitante, se pueda considerar que el pensamiento del que se trata en este riquísimo volumen sea exclusivamente el español. Lo que causa cierta sorpresa, desde nuestras latitudes hispanoamericanas, es que al mencionar las utopías cristianas empíricas no se hable de su “realización”. Parecería que la mención “utopía” conllevara su natural opuesto “realidad”. Pero no ocurre así a la inversa. Una no-realidad ¿necesariamente es una utopía? Aquí creemos hallar un resquicio ambiguo del libro de Stelio Cro, ya que necesitaría delimitar el término utopía, género, como se da en *Sinapia*, de utopía como pensamiento utópico y de utopía, realización convivencial, con todo lo que ello acarrea.

Coincidimos con el autor del prólogo, Francisco López Estrada, tan buen conocedor del tema, en que este libro de amplia información y muy útil acopio de materiales, ha de abrir otros caminos que proseguirán las investigaciones sobre las que se basa. También

abrirán los ojos sobre el pensamiento utópico español y sus proyecciones literarias, como empezó a hacerse desde algún tiempo atrás.

IRMA CUÑA DE SILBERSTEIN

IRIS M. ZAVALA, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 118 pp.

El contenido al que responde este incitante título no defrauda al que lo lee, quien se encuentra además (frente a un trabajo que de lectores se trata) en un contacto sumamente directo con la autora, que no solo explicita sus conocimientos, apreciaciones y descubrimientos sobre la literatura española del dieciocho, sino que hace frecuentes apelaciones para informar sobre sus futuras investigaciones. Esto da al libro de Iris Zavala, profesora de la Universidad de Utrech, un clima de complicidad que hace al texto aún más atractivo.

El estudio preliminar con el que se inicia el trabajo explicita los objetivos de la investigación pero algunos de los puntos más interesantes que luego van a ser desarrollados no aparecen en esta presentación.

Lecturas y lectores del discurso dieciochesco se divide en dos grandes secciones denominadas "Pluralidades textuales" y "Lectores internos". La primera, de índole más general, abarca temas como los diferentes tipos de lectores de los que propone tres: el lector social concreto, el lector privilegiado y el lector interno. El primer tipo es ejemplificado con textos que implican un tipo de lector especialmente calificado. Los textos son un tratado de retórica, un tratado de política, una poética, un poema y una novela cuyos autores son Fray Luis de Granada, Luzán, Gerónimo de Ustáriz, Tomás de Iriarte y Cadalso, en otras palabras textos que recorren prácticamente todo el siglo XVIII.

A través de estos ejemplos Zavala concluye que "la variada gama de lectores concretos en un momento histórico preciso son lectores sociales diferenciados que forman parte integral de un texto y justifican y generan distintas estrategias textuales..." El segundo tipo de lector es el lector privilegiado que está representado por la Inquisición a la que la autora indica como provocadora de un "lenguaje de *silencio* y de *secreto*" solo comprensible para los iniciados y como influyente en los códigos y esferas de la periodización, las series y la producción literarias, las estrategias textuales y el contenido ideológico.

Lo restringido del espacio del que dispone una reseña me impide pormenorizar sobre este aspecto pero quiero destacar, aunque

resulte obvio, que la censura tiene mucho peso en este apartado y que la conclusión surge de ver cómo el estudio del receptor y de los mecanismos de recepción permite recuperar la obra "tal y como ésta podría haber sido percibida y consumida por los contemporáneos". Los motivos del interés inquisitorial sobre la literatura del siglo XVIII aparecen agrupados bajo una especie común que es la subversión a la que Zavala emparenta con la aparición de nuevas corrientes del pensamiento centradas en el libre examen y el sensualismo, las utopías sociales y los textos filosóficos que bregaban por la libertad individual y el contrato social.

Zavala propone (es curioso este diálogo con el lector: Zavala dice "propongo" muy a menudo en una suerte de presupuesto de contacto estrecho) que este tipo de lector (el lector privilegiado) contribuyó a ciertos retrasos o cambios de ritmo en la narrativa así como a la aparición de discursos oblicuos, alusiones, etc. solo comprensibles para los iniciados y a una monopolización de códigos que interceptó la dinámica histórica.

En cuanto al tercer tipo de lector: el lector interno, Zavala ejemplifica con tres obras que utilizará ampliamente en la segunda parte de su libro: *La Vida* de Torres Villarroel, *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla y las *Cartas Marruecas* de Cadalso considerándolas como nuevas prácticas de escritura: la autobiografía, la parodia sacra y la novela epistolar. El primero escribe para un círculo de receptores concretos; el segundo convierte en lector interno al propio Gerundio y otros "actantes grotescos"; en el tercer ejemplo se realiza "un sutil entramado de lectores internos y el lector concreto". Por fin, y cerrando el capítulo, la autora hace alusión a los "lectores silenciados" apoyándose en palabras de Osip Maldelstam.

El segundo y el tercer capítulo están centrados en el lector privilegiado y estudian sus relaciones con la novelística extranjera y con el discurso autoritario.

En el primer caso se demuestra cómo la censura, recrudescida desde la época de Fernando VII y continuada por Carlos III, repercutió tanto en la difusión de la obra de los enciclopedistas como en la lectura de ficción extranjera, fundamentalmente en la francesa. Se destacan los textos en forma epistolar como las famosas *Cartas de una religiosa portuguesa* o *Las liaisons dangereuses*, prohibidas ambas entre 1780 y 1790. Otros títulos se añaden a éstos ayudando a comprobar que la Inquisición española del siglo XVIII se dedicó a la persecución de las obras que rodeaban lo amoroso como algunas de Diderot o de La Fontaine. Este capítulo va, como se ve, más allá de la literatura española y exhibe un profundo conocimiento de la no-

velística francesa del siglo XVIII y de sus apoyaturas en "discursos disociados de los criterios morales en uso".

El segundo caso muestra cómo la Iglesia y el Estado tuvieron poder como para imponer el discurso dominante, entendiendo por poder la capacidad de alterar, interceptar y desviar las innovaciones "causando a menudo alteraciones en la memoria del género".

En cuanto a las relaciones literatura/economía, Zavala recuerda el estado de cosas en la España dieciochesca: la carestía del papel, su mala calidad, los problemas de impresión y las subvenciones reales que influyeron directamente en el contenido de las obras de Feijóo o de Torres Villarroel cuidadosos de no perder el mecenazgo real. Todo lo expuesto sirve para comprender cómo la acción represiva tuvo el resultado de la escasez de producción de narrativa.

Por fin, y en referencia con los nuevos modelos, se citan las *Cartas marruecas* de Cadalso, obra adscripta al modelo de novela epistolar racionalista y *El Eusebio* de Pedro Montegón, en la que el autor construye una utopía americana, al modo de la narrativa de la época. Se recuerda que otros reflejos y utopías aparecerán en obras recientemente descubiertas como *La Sinapia* y las *Visiones de un filósofo de Salenópolis* y también, aunque en forma fragmentaria, en Feijóo y Jovellanos. La novela histórica está representada por *El Rodrigo* y *El antenor* de Montegón y la novela sentimental por su parte aparece con títulos como *El cariño perfecto* o *Alonso y Serafina* de finales de siglo y perteneciente a José Mor de Fuentes.

Al finalizar esta primera parte, la autora recoge sus conclusiones parciales demostrando cómo primero la censura eclesiástica y luego la civil más la autocensura influyeron en la recepción de la literatura del dieciocho en España.

Casi como un enlace con la segunda parte de su texto, Zavala informa sobre la recepción que el libro de Isla (al que ya hiciera referencia como dije por otros motivos) sufrió durante el siglo. Después de agotarse (lo que refuerza las teorías sobre la alfabetización de España), fue prohibido en 1760 cuando "los lectores/censores acusaron a Isla de haber introducido ideas heréticas y blasfemas.

No resulta difícil estar de acuerdo con las tesis que se manifiestan en esta primera parte sobre la interrupción del acto comunicativo como provocada por las relaciones entre la censura, el desenvolvimiento de la serie y la memoria del género. El capítulo se cierra con una ajustada cita de Mukarovsky sobre la similar importancia que revisten la ausencia o atenuación de la función estética y su manifestación.

La segunda parte del libro "Lectores internos", continúa bajo el influjo de la teoría de la recepción (Jauss e Iser especialmente)

resulte obvio, que la censura tiene mucho peso en este apartado y que la conclusión surge de ver cómo el estudio del receptor y de los mecanismos de recepción permite recuperar la obra "tal y como ésta podría haber sido percibida y consumida por los contemporáneos". Los motivos del interés inquisitorial sobre la literatura del siglo XVIII aparecen agrupados bajo una especie común que es la subversión a la que Zavala emparenta con la aparición de nuevas corrientes del pensamiento centradas en el libre examen y el sensualismo, las utopías sociales y los textos filosóficos que bregaban por la libertad individual y el contrato social.

Zavala propone (es curioso este diálogo con el lector: Zavala dice "propongo" muy a menudo en una suerte de presupuesto de contacto estrecho) que este tipo de lector (el lector privilegiado) contribuyó a ciertos retrasos o cambios de ritmo en la narrativa así como a la aparición de discursos oblicuos, alusiones, etc. solo comprensibles para los iniciados y a una monopolización de códigos que interceptó la dinámica histórica.

En cuanto al tercer tipo de lector: el lector interno, Zavala ejemplifica con tres obras que utilizará ampliamente en la segunda parte de su libro: *La Vida* de Torres Villarroel, *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla y las *Cartas Marruecas* de Cadalso considerándolas como nuevas prácticas de escritura: la autobiografía, la parodia sacra y la novela epistolar. El primero escribe para un círculo de receptores concretos; el segundo convierte en lector interno al propio Gerundio y otros "actantes grotescos"; en el tercer ejemplo se realiza "un sutil entramado de lectores internos y el lector concreto". Por fin, y cerrando el capítulo, la autora hace alusión a los "lectores silenciados" apoyándose en palabras de Osip Maldelstam.

El segundo y el tercer capítulo están centrados en el lector privilegiado y estudian sus relaciones con la novelística extranjera y con el discurso autoritario.

En el primer caso se demuestra cómo la censura, recrudescida desde la época de Fernando VII y continuada por Carlos III, repercutió tanto en la difusión de la obra de los enciclopedistas como en la lectura de ficción extranjera, fundamentalmente en la francesa. Se destacan los textos en forma epistolar como las famosas *Cartas de una religiosa portuguesa* o *Las liaisons dangereuses*, prohibidas ambas entre 1780 y 1790. Otros títulos se añaden a éstos ayudando a comprobar que la Inquisición española del siglo XVIII se dedicó a la persecución de las obras que rodeaban lo amoroso como algunas de Diderot o de La Fontaine. Este capítulo va, como se ve, más allá de la literatura española y exhibe un profundo conocimiento de la no-

velística francesa del siglo XVIII y de sus apoyaturas en "discursos disociados de los criterios morales en uso".

El segundo caso muestra cómo la Iglesia y el Estado tuvieron poder como para imponer el discurso dominante, entendiendo por poder la capacidad de alterar, interceptar y desviar las innovaciones "causando a menudo alteraciones en la memoria del género".

En cuanto a las relaciones literatura/economía, Zavala recuerda el estado de cosas en la España dieciochesca: la carestía del papel, su mala calidad, los problemas de impresión y las subvenciones reales que influyeron directamente en el contenido de las obras de Feijóo o de Torres Villarroel cuidadosos de no perder el mecenazgo real. Todo lo expuesto sirve para comprender cómo la acción represiva tuvo el resultado de la escasez de producción de narrativa.

Por fin, y en referencia con los nuevos modelos, se citan las *Cartas marruecas* de Cadalso, obra adscripta al modelo de novela epistolar racionalista y *El Eusebio* de Pedro Montegón, en la que el autor construye una utopía americana, al modo de la narrativa de la época. Se recuerda que otros reflejos y utopías aparecerán en obras recientemente descubiertas como *La Sinapia* y las *Visiones de un filósofo de Salenópolis* y también, aunque en forma fragmentaria, en Feijóo y Jovellanos. La novela histórica está representada por *El Rodrigo* y *El antenor* de Montegón y la novela sentimental por su parte aparece con títulos como *El cariño perfecto o Alonso y Serafina* de finales de siglo y perteneciente a José Mor de Fuentes.

Al finalizar esta primera parte, la autora recoge sus conclusiones parciales demostrando cómo primero la censura eclesiástica y luego la civil más la autocensura influyeron en la recepción de la literatura del dieciocho en España.

Casi como un enlace con la segunda parte de su texto, Zavala informa sobre la recepción que el libro de Isla (al que ya hiciera referencia como dije por otros motivos) sufrió durante el siglo. Después de agotarse (lo que refuerza las teorías sobre la alfabetización de España), fue prohibido en 1760 cuando "los lectores/censores acusaron a Isla de haber introducido ideas heréticas y blasfemas.

No resulta difícil estar de acuerdo con las tesis que se manifiestan en esta primera parte sobre la interrupción del acto comunicativo como provocada por las relaciones entre la censura, el desenvolvimiento de la serie y la memoria del género. El capítulo se cierra con una ajustada cita de Mukarovsky sobre la similar importancia que revisten la ausencia o atenuación de la función estética y su manifestación.

La segunda parte del libro "Lectores internos", continúa bajo el influjo de la teoría de la recepción (Jauss e Iser especialmente)

pero la figura teórica que sobresale del conjunto es sin lugar a dudas la de M. Bajtín. En las palabras preliminares se esbozan no solamente los objetivos sino las futuras posibilidades que se abrirían de cumplirse una serie de trabajos preliminares como reediciones, catálogos, etc.

La división de esta segunda parte está dada por las tres obras y autores a los que ya se había hecho referencia en páginas anteriores. El primer capítulo se denomina "El lector social concreto: los almanaques de Torres Villarroel". Zavala considera a estos almanaques como una suerte de utopía ya que su lectura proporcionaba (a través de viajes imaginarios, fantasías, anécdotas y descripciones) la visión de un mundo más justo y una posible movilidad social que incluía al "lector amigo" o al "amigo vulgo". La estudiosa identifica a este lector con el lector social concreto ya caracterizado en la primera parte de la investigación. Los piscatores (almanaques con pronósticos metereológicos) cobraron una importancia desusada en el siglo XVIII y transmitían conocimientos indispensables para una sociedad agraria (lunas, mareas, fenómenos, clima, etc.) pero de a poco comenzaron a añadir noticias, consejos, indicaciones para construir artesanías, biografías, chistes, burlas. Llegaron así a ocupar un lugar preponderante en la literatura de consumo del siglo XVIII junto con los romances de ciegos. El nuevo género tuvo éxito y algunos escritores se valen del título "pronósticos" para asegurar la venta de sus productos. Zavala propone que el piscator (con Torres Villarroel a la cabeza) viene a ser el heredero del género utópico ("lo asimila, lo estiliza y en mayor o menor grado, lo parodia").

Los piscatores utilizan fuertemente el lenguaje popular, los elementos folklóricos y lo que Zavala denomina "un estilo hiperbólico festivo". En otras palabras, que se llega a la parodia de la palabra autoritaria destronando lo tradicional por medio de la risa y la aparición de lo grosero y lo vulgar. Al incorporar varios niveles de lengua, los piscatores logran un lenguaje paródico que remite a no dudar a la cultura de la risa. La novedad de Torres Villarroel es que la ficción comunica al público "una parcela de la realidad". En este momento, la autora enfoca el interés en esta figura, en su biografía y en sus intenciones; lo hace aparecer como un Midas burgués que hace olvidar a sus lectores "los rigores de la vida cotidiana" y que tiene propósitos pragmáticos y utilitarios al respecto. Zavala se refiere concretamente a algunos almanaques (el de 1732, el de 1736, los de 1743, 44, 49 y 51) para poner de manifiesto puntos relevantes como las relaciones con el público histórico determinado, las estrategias textuales basadas en el chiste y la ambigüedad, las cuestiones sociales, los dobles sentidos que presuponían el conocimiento de idénticos registros connotativos tanto del productor como

del receptor, la colaboración del lector en la interpretación, ciertas referencias a la vida política y a las funciones de los distintos estamentos, etc. El lector concreto podía sacar en limpio de la lectura de los Almanques de Torres que el triunfo y la fortuna estaban al alcance de cualquier hombre medio. La utopía, a la que ya se hizo referencia, consiste en la presentación de una sociedad donde reina el bienestar y desaparecen las penurias, en la acentuación de la oposición campo/ciudad y en la presentación de un Dios que protege a pobres y a trabajadores honrados. Concluye la autora diciendo que los textos de los piscatores dejaban traslucir muchas veces que la producción literaria y su éxito, basado en la repercusión en el público, podían ser el camino de la movilidad social.

Apartándose explícitamente de las ideas de Sebold y de Polt en el capítulo titulado "Isla. La parodia sacra y la cultura de la risa", Iris Zavala defiende la tesis de que el aspecto más notable del texto del jesuita es el dialogismo.

Ella advierte en la escritura de Isla una variedad de rasgos específicos anteriores más que novedades de lenguaje o forma (una manera de poner el acento en la tradición).

Donde la autora ve la novedad es en la intertextualidad dialógica y en la gran riqueza interdiscursiva. Posiblemente las páginas que dedica a este tema sean de las más enriquecedoras y originales en un texto al que considero enriquecedor y original en su totalidad pese a algunas reiteraciones innecesarias que posiblemente tengan que ver con la génesis del libro.

Tal vez la idea más destacada sea la que indica que la narración "tiende a construir un texto sobre la gramática y la retórica, un texto sobre el lenguaje" y se apoya para confirmar la idea en la célebre paradoja de los íconos de Charles Peirce. La parodia funciona así como "un equivalente de deíctico icónico".

En lo que me atañe no recuerdo haber leído una intensificación de este aspecto de *Fray Gerundio* y lo considero un hallazgo.

En el apartado dedicado a la carnavalización se apoya fundamentalmente en Bajtín, tal como advierte y utiliza al mismo tiempo conceptos de la estética de la recepción. En realidad, el marco teórico bajtiniano es lo que produce la aparición de dicha estética en el trabajo. Zavala observa cómo la red textual (Erasmo, Cervantes, Quevedo) forma parte de la estructura de la misma novela. Va más allá aún y encuentra parentescos establecidos con la sátira de Luciano y la tradición paródica medieval. Zavala halla además una clara filiación —a través de un fragmento— entre Isla y Rabelais. Se añade una exhaustiva lista de elementos que pertenecen a la serie carnavalizada así como la clara configuración de texto a dos voces hasta llegar al subtexto cervantino. Sin embargo se aclara

que el jesuita no incorpora a su discurso el contenido del Quijote sino que se apoya en la forma y en algunos rasgos operatorios. Las dos voces, a las que se ha estado haciendo referencia son en realidad el texto autoritario y su deformación paródica. A partir de este momento, Zavala se detiene en el análisis de cierta forma de lenguaje que utiliza Isla y que está basada fundamentalmente en un pluri-lingüismo social y "particularmente en un bilingüismo cultural". El bilingüismo textual es una de las estrategias de las que se vale Isla para provocar risa. Así como en un mismo texto superpone el lenguaje elevado y el hinchado, desacraliza el lenguaje sacro al ponerlo en boca de latiniparlos y lo convierte en objeto de chiste. El hecho de que Isla arremete también contra galicistas o modernos, demuestra que su sátira apunta en realidad a todos los que utilizan mal el lenguaje tanto por ignorancia como por pedantería.

En cuanto a las recepciones textuales, la investigadora destaca las de Cervantes y Quevedo. En este último caso a través de juegos verbales o procedimientos satíricos.

El último estudio que configura esta segunda parte está dedicado a las *Cartas Marruecas* ("Lecturas y lectores en las *Cartas Marruecas*: la actividad lectora en el interior del texto"). Se inicia con la presentación del *status quaestionis* de los trabajos sobre el texto dieciochesco estableciendo que la novedad del estudio a emprender parte de la premisa de que la innovación de las *Cartas* debe hallarse en un sistema semiótico que reproduce el proceso de recepción. De ahí en más se analiza una suerte de camino donde se demuestra cómo dentro del texto de Cadalso el proceso de lectura se identifica con el proceso de escritura, se exploran los diferentes tipos de lectores, las referencias concretas al acto de lectura y la lectura como modo de producción. Otros temas como el sistema combinatorio de recepción interna ligado al punto de vista, la dialogización interna del texto y su heteroglosia se van desarrollando a lo largo de páginas donde se suceden ideas originales, enfoques novedosos y un inteligente aprovechamiento de las últimas teorías sobre literatura.

También se refiere la investigadora a los subtextos demostrando que la escritura central está articulada por intertextos de manuscritos históricos, memoriales, etc. que provocan a su vez la apertura hacia otras situaciones narrativas. Retomando ideas anteriores, Zavala insiste en el complejo entramado que Cadalso crea entre narrador y personaje. Cada uno de estos personajes —narradores (Gazel, Ben-Beley y Nuño) son a la vez receptores de los dos restantes. Aquí cabría que nos preguntáramos dónde sitúa Zavala al lector social concreto ya que el texto pareciera agotarse en sí mismo. La respuesta está dada por el hecho de que Ben-Beley y Gazel, como extranjeros, pueden aclarar las relaciones entre ficción y realidad

de este intercambio de textos que contribuyen a la creación de un contexto histórico. Estas relaciones han de motivar al lector social concreto (español del siglo XVIII) a captar el mensaje de la necesidad de una reforma y consecuentemente, al no poder soslayar la decisión política y moral, tiene que "completar el acto de lenguaje o rechazarlo, integrarse o resistirse al nuevo mundo propuesto".

El último punto que desarrolla se titula "Función performativa de la lectura" y en él se acumulan las siguientes ideas: para Cadalso la lectura representa una toma de conciencia y conocimiento; se acoge a la estructura epistolar porque ésta le permite objetividad en los juicios; el texto cadalsiano está recorrido por Locke y su método empírico-analítico; ese subtexto "plantea reflexiones y suscita preguntas". A continuación, Zavala enumera una serie de temas que confirman su teoría: de forma metafórica, el texto de Cadalso revela que el alma es una tabla rasa donde se inscriben las impresiones de la experiencia; la producción del texto, (de la misma manera metafórica) revela que dicha experiencia puede ser interna o externa; la lectura de cada texto puede producir ideas que serán calificadas de objetivas y generarán una reacción que puede poner en tela de juicio las ideas recibidas (innatas para Locke); así se examinarán bajo otra luz las representaciones del poder, de lo moral, de lo político religioso. Para Zavala es aquí donde radica la dimensión ideológica de las *Cartas* y su pleno sentido se logra a la luz del mundo empírico.

Después de tratar brevemente el modo de circulación del texto de Cadalso y de perfilar a su probable lector como "laico, culto y amante del progreso", la autora resume sus conclusiones sobre mensaje textual, contenido ideológico, tipo de receptor y sobre prácticas textuales. En este último punto advierte que dichas prácticas hacen de las *Cartas* una escritura de reflexión semiológica tal como puede hacerlo un texto de vanguardia.

Resumiendo: Iris M. Zavala se adentra de un modo novedoso en el mundo dieciochesco con un libro de dos partes bien delimitadas. Las reiteraciones a las que ya hice referencia, no oscurecen el texto aunque tampoco son imprescindibles. Todos nos convertimos en lectores cómplices a través de los ya mencionados y muy utilizados verbos en primera persona que sorprenden en un principio por su comunicabilidad, por su "frente a frente". Sus "propongo" y sus "sugiero" crean un clima inhabitual en la crítica en lengua española. De alguna manera, Zavala tiene a la vista a su lector social concreto que yo definiría como hispanista en primer lugar pero además, un hispanista poseedor de un amplio conocimiento de teoría literaria. Esta emerge en todo el libro: Bajtín y Jauss en primer término, Kristeva, Eco, Iser, Lotman, Mukarovsky, Van Dijk, Todorov, Segre, Genette entre otros, son utilizados, citados, sirven de apoyatura,

de ejemplo o de punto de partida para otras ideas tanto en la primera como en la segunda parte y el desconocimiento de sus teorías puede hacer ininteligible o a lo menos poco transparente y provechoso este libro.

La edición tiene ciertos descuidos y erratas que seguramente se irán corrigiendo en futuros títulos de esta editorial holandesa. En conclusión: un libro importante para el estudio del siglo XVIII español.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA

RENÉ QUÉRILLACQ, *Quevedo de la misogynie à l'antiféminisme*, Université de Nantes, 1987, 167 pp.

En este trabajo, René Quérillacq incursiona en un campo que ya ha hecho correr bastante tinta en el ámbito de los estudios quevedistas: el tema de la mujer, problema que ha suscitado el interés de especialistas de la talla de A. Mas, Dámaso Alonso y Otis Green, entre otros. El autor cree necesario alejarse de las vías de una interpretación psicológica que considera subjetiva por excelencia. Su propósito es intentar una discriminación de términos como misoginia y antifeminismo, empleados casi indistintamente para calificar la actitud de Quevedo ante la mujer, y poner de relieve "l'aspect diachronique —et non seulement chronologique— de sa pensée".

El libro se abre con el examen de las diversas motivaciones que confluyen en la actitud misógina que preside las composiciones centradas en el aspecto físico de la mujer. La sátira de los afeites, los ataques a las viejas que tratan de aparentar juventud, revelan sin duda el odio a la transgresión y la hipocresía ya señalado por A. Mas, a la vez que el deseo de denunciar la estafa que hace de la mujer "non simplement un être redoutable mais une marchandise trompeuse dont on doit *a priori* se méfier". Pero tanto en la producción satírica como en la poesía amorosa, Quérillacq destaca también la existencia de un aspecto lúdico, entendiendo la palabra juego "dans le sens d'exercice littéraire auquel l'auteur semble prendre un malin plaisir". En todo caso y más allá de la diversidad de las motivaciones, el trasfondo común de los textos "anti-femeninos" revela "l'exaspération d'un Quevedo qui s'en veut de dépendre physiquement d'un être jugé inférieur et méprisable".

Los capítulos siguientes permiten inscribir la conducta femenina en un marco más amplio en el que evolucionan todos sus colaboradores —maridos que renuncian a cumplir con sus responsabilidades, dueñas, apoticarios en tanto proveedores de afeites (cap. II), los

casamenteros y sus supuestas víctimas (cap. III)—, en suma, los elementos constitutivos del “complot” anti-masculino.

El tema de la prostitución es abordado en el capítulo IV. El autor discrimina por un lado la pintura del mundo de la prostitución profesional (IV. 1) y los personajes vinculados con ella (alcahuetas y rufianes) y por otro el de lo que denomina verdadera prostitución, la protagonizada por las mujeres que, desde la óptica de Quevedo, se han apropiado de una libertad indebida. Quérillacq señala que “le thème des professionnelles de la prostitution cède peu à peu le pas à un motif traité à une fréquence croissante et qui assimile à la prostitution des attitudes et des comportements que socialement on qualifie autrement”. Ambos mundos presentan paralelismos, las dueñas son a las mujeres lo que las alcahuetas y celestinas a las prostitutas profesionales; los maridos cornudos son el equivalente de los rufianes, en tanto comparten su objetivo: vivir de la mujer. La confrontación de textos como la *Premática de las cotorreras* y el cuadro XVII de la *Hora de Todos* lleva al autor a la conclusión de que la actitud de Quevedo frente a la prostitución profesional evoluciona de condenar a las mujeres en tanto principio activo del vicio a considerarlas víctimas no inocentes (“mi-fautives, mi-victimes”) de los hombres.

Los capítulos finales presentan la propuesta más original del trabajo: el intento de determinar, en el pensamiento de Quevedo acerca de la mujer, líneas evolutivas que confluyen —según la tesis de Quérillacq en el pasaje de una posición misógina (contraria a la mujer en general) a una postura antifeminista militante (opuesta a toda tentativa tendiente a reconocer derechos a la mujer). Lo que el Quevedo misógino hace emerger a través de la escritura son sus propias obsesiones. El Quevedo antifeminista, en cambio, parece orientado por la convicción del riesgo social implícito en la conducta femenina: su papel nefasto para la economía española, su incapacidad de atenerse a la disciplina social y, muy especialmente, su pretensión de invadir el mundo masculino reivindicando el derecho a privilegios reservados a los hombres (educación, administración, etc.). El cuadro L de la *Hora de Todos*, detalladamente estudiado en el capítulo VI, brinda una de las muestras más completas de esta profundización de la actitud de Quevedo.

La distinción parece bien fundamentada. Lo que no resulta igualmente demostrado a través de las páginas de Quérillacq es la idea de que una actitud suceda a la otra. Quizás habría sido necesario considerar una mayor cantidad de textos para probar esta hipótesis más exhaustivamente o tratar de descubrir las motivaciones que determinan el pasaje de una a otra postura, aspecto sobre el cual el autor declara no tener una respuesta precisa (“Porquoi, en 1629-

1630, délaisse-t-il les traits décochés par le machiste-misogyne pour ceux du phalocrate-antiféministe? Nous ne saurions le dire, nous ne pouvons que le constater”).

Otra cuestión que merecería una atención más prolija es la precisión de las citas. La maraña de dificultades que afectó la transmisión de la obra de Quevedo y que vuelve tan compleja la tarea de sus editores, hace recomendable extremar la cautela, especialmente en el manejo de textos que no han sido objeto de ediciones esmeradas. Puede resultar arriesgado sacar conclusiones a partir de ediciones tan poco confiables como la de Felicidad Buendía, que Quérillacq cita con frecuencia. Si bien es cierto que hay textos de Quevedo que sólo pueden consultarse en ediciones de *Obras Completas*, en ese caso la prudencia aconseja confrontar los pasajes con la antigua pero en muchos aspectos no superada edición de Fernández Guerra.

El trabajo de Quérillacq es, como se afirma en el prólogo de Redondo, un estudio sugestivo; pero sería quizás deseable que el autor profundizara las líneas de su investigación para arribar a resultados más concluyentes.

SUSANA G. ARTAL

Archivo del doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, Tomo V, edición a cargo de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1986, 351 pp.

Las cartas incluidas en el volumen que comentamos responden a la lógica específica que rige un cierto tipo de textos dentro de una cultura: aquellos que exhiben desde su recepción ciertas propiedades historiográficas que no necesariamente fueron características en su producción. Lógica que propone, además, la necesidad de conservación, ordenamiento y circulación de dichos textos.

Juan María Gutiérrez, historiador y crítico, conoce esta ley para las culturas y así lo expresa en 1871 en la *Revista del Río de la Plata*: “[la revista] se propone consagrar sus páginas a la historia de esta parte de América, más que con trabajos especiales, por medio de la publicación de documentos inéditos que ilustren el pasado, tanto de la época colonial como de los primeros tiempos de la revolución”.

Conocimiento de una lógica que viene acompañado de un gesto inevitable: el afán bibliográfico y documentalista, que es presupuesto de todo aquel que emprende tareas de recopilación y publicación de documentos; gesto que es manifestado explícitamente por el propio Juan María Gutiérrez en carta a Florencio Varela del 8 de enero de 1837: “Si Ud. no lo sabe, sepa que junto con amor cuanto papel se

ha impreso en Buenos Aires, antes y después de la revolución; mucho he reunido ya, pero aún me faltan y quisiera que los amigos me ayudaren; en este concepto espero que los que Ud. tenga de más y no necesite me los remita cuando sea posible; también pudiera haber allí algún herculanum a donde se pudiera desenterrar algunas de aquellas antiguallas, y yo estoy dispuesto a comprarlas o a permutarlas por libros de los de mi biblioteca que en general no son malos”.

Necesidad de construir la historia y de recuperar sus textos para legitimarla. Juan María Gutiérrez comparte esta pasión con sus contemporáneos: es Sarmiento en el *Facundo* quien da testimonio del trabajo de los exiliados argentinos: “Cuatro o cinco asociaciones existen en el extranjero, de escritores que han emprendido compilar datos para escribir la historia de la República, tan llena de acontecimientos; y es verdaderamente asombroso el cúmulo de materiales que han reunido de todos los puntos de América: manuscritos, impresos, documentos, crónicas antiguas, diarios, viajes, etc.”

Prédica que se proyecta y recae sobre su propio formulador: uno de sus efectos posibles es la publicación del Archivo-epistolario del propio Juan María Gutiérrez, a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, cuyo tomo V aparece en 1986.

El prólogo del tomo I, aparecido en 1979, ofrece datos precisos sobre la publicación: su pertenencia a la Biblioteca del Honorable Congreso de la Nación, el número de tres mil quinientas cartas que conforman el Epistolario, los problemas para la rectificación y aclaración de fechas y otros datos.

Imprescindible para este tipo de publicación, dadas las complicaciones propias de la lectura y transcripción de manuscritos, aparecen en las primeras páginas del nuevo tomo, las normas utilizadas para dicho efecto: “testado en el original”; “ilegible”; “testado e ilegible”; “en blanco en el original”; “lectura dudosa”, etc. La ubicación de las cartas en el Archivo es otro de los datos incluidos. Al final del tomo aparece un índice de cartas (desde 1090 a 1391) y un segundo índice onomástico, toponímico, de instituciones, de publicaciones y de temas, de gran utilidad para el investigador que se acerque al volumen.

Vale como cierre puntualizar las dificultades que presupone la tarea de recopilación y publicación de documentos inéditos en nuestro país: la dispersión de originales en archivos públicos, privados y otras instituciones, la excesiva reserva de algunas familias poseedoras de archivos, la no implementación de una norma adecuada para que los mismos pasen a manos de una institución oficial como documentos de interés público, las dificultades para la publicación, etc.

Avatares del investigador: lo antedicho valoriza la publicación comentada.

GUSTAVO BOMBINI

CELINA SABOR DE CORTAZAR, *Para una relectura de los clásicos españoles*, presentación de Raúl H. Castagnino, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987 (Serie Estudios Académicos, 26), 232 pp.

“Para novedades, los clásicos”. En original relectura, este libro de Celina Sabor de Cortazar, publicado por la Academia Argentina de Letras, compila ocho artículos escritos en diversas épocas por la autora, quien fue académica de número desde mediados de 1984 hasta su muerte en 1985. En ellos la profesora Sabor de Cortazar expone sus meditaciones sobre los autores del Siglo de Oro español unidos por una “visión peculiar del mundo y del hombre”: el desengaño barroco, y una “conciencia lingüística” particular: la de la creación literaria.

El presidente de dicho cuerpo, Raúl H. Castagnino, introduce en tono de “amistosa recordación” el conjunto de estudios dedicados a Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, por citar los más salientes. Desde su egreso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires hasta su actividad docente al frente de la cátedra de Literatura Española del Siglo de Oro, reseña brevemente los antecedentes y obras de la autora, y señala los méritos críticos de algunos trabajos incluidos en el volumen, e incluso de otros, por ejemplo, de Diego Sánchez de Badajoz o Santa Teresa de Jesús.

En la “Advertencia preliminar” Celina Sabor ofrece al lector la clave que articula sus trabajos partiendo de su intención expresa de “Volver a ellos, al placer de su lectura, porque es una manera de renovación espiritual y de meditación” (p. 21).

Las áreas de interés abarcadas en el volumen son diversas: el *Quijote*, aspectos poco estudiados de la obra de Francisco de Quevedo, la multiplicidad estilística de Lope de Vega, la creación poética de Luis de Góngora y la literatura culta y el folclore literario en el siglo XVII español.

Resultado de la labor docente en la cátedra universitaria, “Para una relectura del *Quijote*” es una ajustada síntesis que expone con sencillez crítica las cuestiones relativas al género, la composición, la estructura narrativa del *Quijote* de 1605 y de 1615, y los protagonistas. Una bibliografía sumaria cierra el trabajo proporcionando

las principales fuentes necesarias para una lectura no ingenua del *Quijote*.

“Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo” fue publicado por primera vez en la revista *Letras de Buenos Aires*, 1 (octubre-diciembre de 1980). Aquí la autora parte de las ideas de Américo Castro sobre las categorías aristotélicas de historia y poesía en la obra de Cervantes, y trata en particular el problema de la verdad en los capítulos 11 a 14 del *Quijote* de 1605. Celina Sabor expone como objetivo explícito demostrar “cómo Cervantes va del tasajo, las bellotas y el queso ‘más duro que si fuera hecho de argamasa’ (cap. 11) hasta el anhelo ascensional de Marcela (cap. 14), (p. 63). El paso de la verdad histórica a la verdad poética en el episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo es finamente analizado en este artículo detallando no sólo los elementos composicionales del relato que hacen posible dicho pasaje, sino además poniéndolo en relación con el contexto de la novela. De esta manera queda planteada una de las claves fundamentales de la historia del ingenioso hidalgo: “el predominio del universo poético sobre el histórico, al cual involucra y absorbe” (p. 75).

Ambos artículos dedicados a Cervantes, autor sobre el que mayor volumen de bibliografía crítica se ha escrito en la historia del hispanismo, se caracterizan por conjugar el conocimiento profundo de las obras con una adecuada metodología de análisis que, sin adscribir deliberadamente a una determinada corriente teórica, utiliza con un criterio amplio todo elemento que permita exponer con claridad la personal relectura del mayor de los clásicos del Siglo de Oro.

Los tres trabajos que siguen están consagrados a la obra de Francisco de Quevedo, autor de difícil lectura por los escollos lingüísticos que presentan sus textos. El primero de ellos, “Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo”, sobresale del conjunto del volumen, no sólo por su mayor extensión, sino y fundamentalmente por la madurez y solvencia de la lectura que propone. El objetivo primordial del trabajo es el deslinde de los recursos idiomáticos y estilísticos creadores de comicidad y grotesco en el *Orlando*. La primera redacción data de 1966-67 para la revista *Filología* y fue luego actualizada para su reedición.

Antes de adentrarnos en el desarrollo de este estudio nos resulta ineludible referirnos al personal estilo de Celina Sabor de Cortazar al exponer sus ideas. Estilo que, para quienes hemos tenido el privilegio de contarnos entre sus discípulos, nos la recuerda en sus momentos de exaltación lírica. Dejemos pues que el texto olre por sí mismo: “En Quevedo, el poder creador de la palabra, en sentido inverso, se densifica hasta dar a la lengua una corporeidad casi física. La palabra no golpea sólo nuestra inteligencia, sino nuestros

sentidos, y la sentimos palpar como un ser vivo. La palabra tiene en Quevedo una densidad casi tangible, y la expresión parece modelada en materia consistente, que se dinamiza hasta el vértigo. En ciertos momentos la palabra afirma en forma tan terminante su individualidad, que la sentimos desligada, como desprendida del pensamiento, actuante por sí misma, como un arma o un cuerpo que el autor arroja con su mano" (p. 78).

Luego de un planteo previo acerca del tratamiento que la crítica ha hecho sobre conceptismo y culteranismo, la autora se propone ordenar los materiales de lengua y estilo que constituyen el *Orlando* como poema paródico. En primer lugar considera los recursos idiomáticos: el aplebeyamiento lingüístico (vulgarismos, proverbios, voces de germanía), los enlaces sorprendentes (de elementos nominales, de verbos y complementos) y los juegos de palabras (paronomasias y dilogías). A continuación recoge los recursos estilísticos: la degradación animalística y cosificante, la humanización del mundo natural y lo inerte, el dinamismo y el vértigo, el transformismo y la automatización. En su conjunto el trabajo constituye un estudio original y sistemático de los recursos paródicos de la poesía de Quevedo.

En "El infierno en la obra de Quevedo", publicado inicialmente en la revista *Sur* en 1982, se considera la elaboración estética de las imágenes infernales y demoníacas en el contexto ideológico del senequismo cristiano al que adhirió Quevedo. Muerte, Juicio, Infierno y Gloria, categorías teológicas conocidas como Postrimerías o Novísimos (en especial las tres primeras) son objeto de la meditación de Quevedo y dan origen al ciclo de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*. Ambas obras y *La hora de todos* se inscriben en la tradición de la literatura visionaria. La profesora Cortazar analiza los textos de Quevedo desde esa perspectiva, en particular la utilización de la alegoría de la Muerte. También va caracterizando al infierno tal como se muestra en la obra de don Francisco, como lugar de los muertos, agrupados por oficios y estados. Esta imagen infernal que evoluciona luego hacia el desfile de figuras va complicando su topografía. Finalmente la autora se pregunta: "¿Qué es el infierno de Quevedo?", y responde: "reflejo de una visión barroca y desolada del hombre y del mundo, y producto(s) estético(s) de alta valía" (p. 150). Puede decirse que este artículo resulta indispensable para quien quiera aproximarse a los textos mencionados teniendo una visión de conjunto de tratamiento del tema del infierno en la obra de Quevedo.

"Para la revaloración de los entremeses de Quevedo" fue publicado a fines de 1984 y comienzos de 1985 en la revista *Letras* de la Universidad Católica Argentina bajo el título: "Quevedo, 'poeta

de los honrados'. A propósito de sus entremeses", y estudia los entremeses quevedescos, malamente editados en la década del sesenta y muy poco analizados por la crítica. Los criterios metodológicos expuestos por la autora comprenden tres aspectos fundamentales: los contenidos, las formas y las técnicas, puestas por Quevedo al servicio de dos elementos esenciales del grotesco: el retrato y la creación idiomática. El primer ítem aparece desglosado en dos partes, los temas (el dinero, el matrimonio y el mundo al revés) y las figuras (en particular la del cornudo y otras entre las que cita: las viejas afeitadas, la pedigüña manoteadora, la prostituta). Finalmente las técnicas de la desrealización y deshumanización del retrato que Quevedo practica en grado superlativo llevan a la profesora Cortazar a plantear preguntas como: "¿en qué consiste la realidad de la figura humana?" El estudio es sumamente sugerente como propuesta de análisis textual de obras muy poco consideradas por la crítica, entre ellas: *La vieja Muñatones*, *El caballero de la Tenaza*, *El niño y Peralvillo de Madrid*, *El marido fantasma*, *El Marión*, *Diego Moreno*, *La venta* y *La ropavejera*.

La lírica del Barroco español tuvo en Lope de Vega y Luis de Góngora a dos creadores geniales que reunieron alrededor de sí a los poetas deseosos de elaborar un lenguaje poético nuevo. Conceptistas y culteranos polemizaron acerca del ideal de lengua poética, intercambiaron agresiones y diatribas, defendieron obsecuentemente a sus maestros y consolidaron la incorporación a la lengua castellana de gran cantidad de sutilezas conceptistas que hoy constituyen nuestro lenguaje cotidiano. Celina Sabor de Cortazar reflexionó sobre la obra de ambos poetas y testimonio de ello son los dos artículos que siguen. "Lope o la multiplicidad de estilos" es el trabajo más antiguo de la colección ya que apareció en 1963 en un volumen colectivo publicado en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Lope de Vega por la Universidad de La Plata, y fue actualizado por la autora para su reedición. Su objetivo es demostrar cómo Lope "cultiva todos los géneros poéticos, ensaya todos los estilos, y es capaz de expresarse auténticamente en todos ellos". Así considera a Lope sucesivamente como poeta popular, cortesano del siglo XV, petrarquista, didáctico y erudito, culterano y natural. *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo*, *El peregrino en su patria*, *El Isidro*, *La Arcadia*, *La filomena*, *La Circe*, las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, son algunos de los textos estudiados para fundamentar una lectura amplia y comprensiva de un autor tan polifacético y "monstruo en todo" como Lope de Vega. La inserción de cada modalidad poética en su correspondiente contexto histórico-cultural es el aporte más importante del artículo y vale como introducción a la lectura de este clásico siempre nuevo.

La creación lírica de don Luis de Góngora ocupó también su atención y a ella dedicó el trabajo "Góngora y la poesía pura", aparecido en *Letras* (UCA) entre 1982 y 1983. Editada después de muerto su autor, la obra poética de don Luis corrió muy diversa fortuna en la consideración de la crítica. En este sentido la autora revisa la opinión que los contemporáneos de Góngora expresaron apasionadamente ante la circulación de un lenguaje poético por completo innovador. Defensores y detractores tuvieron sus epígonos en la crítica literaria de los siglos siguientes. La generación del 27 revaloró la poesía gongorina, se lo editó con rigor, se lo estudió más seriamente aún. La obra de Dámaso Alonso aportó elementos nuevos, entre ellos la abolición de las "dos épocas" en el estilo del cordobés. Sobre este planteo previo Celina Sabor de Cortazar se propone reflexionar acerca de "esta búsqueda de un lenguaje nuevo". Y lo hace repasando las creaciones fónicas, léxicas, sintácticas y semánticas que caracterizan a la obra gongorina. La relectura del *Polifemo* y las *Soledades* cierra este trabajo que resume los componentes mínimos a tener en cuenta cuando se enfrenta la lectura de una obra tan compleja y cautivante en su dificultad como la de Góngora.

Por último el volumen contiene un artículo presentado en 1980 en un Simposio de Literatura Regional organizado por la Universidad Nacional de Salta: "Literatura culta y folclore literario en la España áurea". Aquí la profesora Cortazar insiste en la necesidad de incorporar al estudio y crítica de la novela culta española de la Edad de Oro el conocimiento del cuento popular. En amena exposición la autora resume los aportes que, en esta línea de estudio, se hicieron mediante la aplicación del método histórico-geográfico en la reducción del material folclórico a *tipos* y *motivos* ordenados en índices. Al mismo tiempo pondera los alcances del método aplicado al relato culto de autor: "Lo que hará valioso el relato culto de inspiración folclórica será, pues, la forma en que el autor presenta esos bienes comunes, cómo los asimila y reelabora para que, dentro de su creación personal, adquieran valor estructural y significativo" (p. 220). La reelaboración de tipos y motivos folclóricos en la narrativa culta, "esta fusión de la creación del pueblo y la creación personal" es ejemplificada en *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes. Finalmente el artículo propone no sólo una metodología sino también el objetivo programático que bien puede definir la labor docente y de investigación de la profesora Cortazar: alentar "una tarea crítica más consciente y más sabia".

Para una relectura de los clásicos españoles es un texto para armar. Un caleidoscopio de lecturas. Una relectura escrita y reescrita. También es un instrumento de trabajo que espera completarse en la propia lectura de aquellos textos barrocos. Y será siempre

para quienes la conocimos un cálido reencuentro con nuestra recordada maestra.

EMILIA I. DEFFIS DE CALVO

BEATRIZ SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, 246 pp.

Entre 1920 y 1930 la literatura argentina ofrece un momento de riqueza singular. La crítica no ha sido insensible a esta riqueza y se ha manifestado pródiga en estudios sobre obras, autores, revistas y movimientos. Pero *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* viene a arrojar sobre esos textos tantas veces leídos una mirada tan radicalmente renovadora, que su consideración resulta imprescindible para cualquier lectura futura.

¿En qué consiste era novedad? Se pueden pensar dos líneas de aproximación a una respuesta: una, registrando la deliberada exhibición de los modelos que se hace en el prólogo, con especial atención a *All that is solid melts into air* de Marshall Berman y *Fin-de-siècle Vienna* de Carl Schorske; la otra, teniendo en cuenta la elección de una problemática, la de la modernidad, para interrogar desde ella a la literatura (y no exclusivamente a los textos literarios) a fin de arrancarle un secreto pocas veces perseguido por la crítica: el del espesor de la experiencia. Ambas líneas se unen, en realidad, en Berman.

No es casual que *All that is solid melts into air* haya fascinado a Beatriz Sarlo: es un libro fascinante; pero es también un libro apasionado, provocativo, de fuerte tensión hacia el sostenimiento de valores que conjugan los conflictos de la modernidad con las utopías de la revolución, en un registro muy cercano al de sus propias preocupaciones. Es, también, un libro que entra a saco, a veces de modo salvaje, en los textos literarios, con una fuerza que reside en parte en su estilo y en parte en su libertad, o mejor, en una libertad que es su estilo. Pero en este sentido Berman no revela a Sarlo nada que no estuviera previamente en ella; tan sólo lo consolida o lo legitima, como dando un espaldarazo a lo que, hace un par de años, escribió en otro prólogo: "Tengo con la poesía una relación incómoda. [...] frente a ella me siento siempre en deuda, convencida de que no puedo escribir nada que cree la ilusión de que devuelvo al texto lo que me ha dado. Soy una lectora que saquea a los poetas, abre sus libros para robarlos, los despedaza en citas y en epígrafes". Robos y deudas, asaltos y descuartizamientos campean en ambos prólogos, y la "relación incómoda" que Sarlo declara tener con la poesía bien podría entenderse como el modelo

de su relación con la literatura, con la cultura, con el saber: una relación hecha de voracidad, de impaciencias, de pasión inteligente, distinta y casi opuesta a lo que se suele llamar, utilizando sus propias palabras, "el disciplinado amor crítico".

Más que un método, esto define una posición, como si se dijera lo que la crítica debe ser, y lo que de ello resulta en este caso, cruzado con el "modelo Schorske"; es un libro denso y a la vez fragmentario, deliberadamente incompleto y también apresurado, como contagiado por la velocidad del cambio que caracteriza al período que es su objeto; un libro necesariamente desparejo, que trabaja con instrumentos heterogéneos sobre un corpus también heterogéneo, en el que entran narrativa, poesía, ensayo, artículos críticos, y que repara hasta en los avisos publicitarios y en las supercherías que forman parte de algunas estrategias de escritor.

Si el estatuto discursivo de este libro no termina de situarse en el amplio registro que va de la crítica a la historia literaria, o de la historia intelectual a la cultural, queda claro que ello no se debe a un estado de perplejidad frente al saber crítico, sino a la índole misma de las interrogaciones que se plantea; pues la cuestión no es solamente qué se escribió en esos años, sino cómo se escribió, desde dónde, con qué materiales y a partir de qué posesiones o carencias, cuáles fueron las experiencias y proyectos de quienes escribieron, cuáles los fundamentos de valor que asignaban a esos textos su función estética y su orientación social. Y como se trata de descubrir en los textos literarios las huellas de la particular experiencia de modernidad que por esos años sacude a estas orillas del mundo occidental, y de registrar las distintas modalidades de respuesta frente a los cambios que esa modernidad genera, Sarlo, sin abandonar su firme anclaje en las perspectivas teóricas que sistematizó en *Literatura/Sociedad*, convierte esa libertad discursiva en una verdadera creación crítica. De ahí que sea posible vincular *El paso de los libres* y *Evaristo Carriego* con el ensayo del ser nacional, o diferenciar, una vez más, a Borges de Arlt, pero también a Borges de Girondo y a Arlt de los escritores del margen como González Tuñón y a éste de Olivari. De ahí que sea posible leer de un modo nuevo a autores imposibles, como Castelnuovo o Stanchina. De ahí los hallazgos reveladores de cruces insospechados: los tonos y los tópicos del discurso de la Reforma Universitaria en *Proa*, o los juegos martinfierristas en la izquierdista *Contra*.

La segunda línea de respuesta es la que el título *Una modernidad periférica* condensa en un sintagma cuyos términos son inseparables, y que puede evocar el de "The modernism of Underdevelopment" que Berman utiliza en su lectura de las experiencias de la modernidad en la Rusia del siglo XIX, a la que ve como ar-

quetipo de los futuros problemas de la modernización en los países del Tercer Mundo en el siglo XX. Una modernidad diferente de la de los países centrales, no ligada a los efectos inmediatos de la doble Revolución (para decirlo en términos de Hobsbawm); una modernidad imperfecta, distorsionada, acosada por la angustia del atraso y, en el caso argentino habría que agregar, tardía, corroída por las dudas acerca de la identidad nacional y generada en parte desde afuera por la condición de país dependiente. Sin internarse en las polémicas acerca de la modernidad ni de esta peculiar condición moderna, Sarlo recorta un espacio, Buenos Aires, y refiere su corpus al veloz proceso de transformaciones urbanas, sociales y culturales que arranca del Centenario y culmina en la década del treinta.

El análisis se inicia con una descripción inusual: algunos cuadros de Xul Solar, donde los signos del lenguaje plástico son leídos como una cifra de la cultura del Buenos Aires de los años veinte: "Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*" (p. 15).

Esa mezcla es lo que se despliega en los datos del primer capítulo; bajo la forma de la celebración o del rechazo, con nostalgia del pasado o con irreductible fe en el futuro, las respuestas al cambio que los intelectuales producen en esos años están invadidas y permeadas, a veces de modo contradictorio, por la tensión frente a ella. A partir de esta hipótesis central, *Una modernidad periférica* realiza en los capítulos siguientes una construcción del campo literario porteño creando una densa red conceptual-narrativa que se apoya en un amplísimo manejo de fuentes, textos y bibliografía crítica. Diseña espacios y organiza líneas de convergencia y divergencia en función de las elecciones lingüísticas, tópicas y estéticas que los escritores practican, de los sistemas de figuración que los textos construyen y de las opciones de valor en que se fundan. Si alguna unidad puede admitirse en este campo de luchas y diferencias, ella estaría dada por el reconocimiento de un "continuum experiencial-ideológico", común a los distintos sectores, "animado por el proyecto de conquistar a la sociedad y cambiarla estética, moral y políticamente" (p. 111).

Resulta difícil dar cuenta de la variedad y riqueza de los recursos de lectura, así como de la cualidad de cosa vivida que singularizan a esta construcción, dos rasgos para los que la atención a lo histórico, a lo experimental y aun a lo biográfico resulta decisiva: hace hablar a los datos mudos de la historia literaria, aquellos que de tan inertes parecían condenados para siempre al desván

de las cosas inútiles. Entre esos datos, los comienzos literarios, las ficciones de origen, los patrimonios socioculturales, los viajes y las posiciones políticas, adquieren una significación relevante. Leídos desde ellos y con ellos, textos literarios, revistas de izquierda y de derecha, centros y márgenes, se iluminan de manera diferente. Así ocurre en el caso de Arlt, donde se muestra la fuerte presencia de un saber técnico propio de la enciclopedia del escritor pobre, un material que si por un lado modela las figuraciones del espacio urbano y las ensoñaciones y fantasías de los personajes, por el otro es índice de un no-saber, esto es, de la privación cultural desde la cual escribe Arlt. "La angustia arltiana, sobre la que han abundado los críticos —señala Sarlo— tiene que ver con esta experiencia de los límites puestos a la realización de su escritura" (p. 50).

El capítulo III, "Decir y no decir: erotismo y represión", puede tomarse como un corte paradigmático para registrar el *modus operandi* de *Una modernidad periférica*. Se ocupa de tres escritoras, Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, y su objeto es registrar la construcción de un lugar de enunciación para la escritura de las mujeres en ese período, lugar que, pese a la compartida condición femenina, demuestra ser todo lo contrario de un espacio homogéneo, pues se revela también atravesado por las diferencias de las condiciones sociales y de formación cultural, que inciden tanto en la modalidad de las respectivas iniciaciones literarias como en la diversidad de las estrategias textuales. En los tres casos, miradas masculinas son las que, aceptando y celebrando la aparición de las escritoras, las ponen en el lugar acotado por los límites de la ideología: la aniñada, la leve, la hogareña y vanguardista Norah de Brandán Caraffa, de Borges y de Macedonio Fernández; la "camarada honesta" y la "maestrita cordial" que ve Giusti en Alfonsina; la Señora de las letras que es Victoria Ocampo para Ortega y Gasset. Las historias de comienzos y los mentores literarios resultan decisivos para estas mujeres escritoras, así como los nombres de quienes prologan los libros de cada una denuncian los signos irrefutables de sus diferencias. Con datos como éstos, Beatriz Sarlo construye tramas donde se mezclan historias de vida y biografía intelectual, y desde esas tramas lee los textos: lo reprimido en Norah Lange; la dimensión subjetiva como fundamento de la escritura de Alfonsina, y el costo de una ruptura moral que, si hace posible una renovación temática que subvierte los tónicos tradicionales de la poesía amorosa, sofoca la posibilidad de las rupturas estéticas; los límites paradójicos de la abundancia contra los que Victoria Ocampo tiene que pelear para escribir *De Francesca a Beatrice*, y la conversión de los conocimientos adqui-

ridos como signo del prestigio social en armas para forzar esos mismos límites.

También en la periferia, a su vez, de aquello que la crítica literaria hoy considera central, Sarlo formula en este capítulo una pregunta que no puede menos que sonar audaz: ¿Por qué las razones biográficas? “Son razones muy evidentes —apunta— pero no por eso menos interesantes. Es más, creo que son significativas en la medida en que permiten descubrir los nexos que van desde recorridos subjetivos, pasionales, hasta la cultura”. Pero, habría que añadir, las “razones muy evidentes”, sean biográficas o de otra índole, en realidad no lo son tanto; no están ahí listas para ofrecerse, condescendientes, a la mirada; *Una modernidad periférica* las descubre, las selecciona, las articula, las dota de sentido. Tales son, en este libro, los caminos de acceso a ese objeto esquivo que desafía a la crítica literaria: cómo los textos construyen un mundo, cómo los textos construyen una relación con el mundo.

MARÍA TERESA GRAMUGLIO

ROCÍO CARAVEDO, *Estudios sobre el español de Lima. Variación contextual de la sibilante*, Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1983, 166 pp.

Este libro constituye el anticipo de un estudio más amplio sobre diversos fenómenos fonéticos, estudio que a su vez se enmarca en una investigación de largo alcance sobre el español hablado en Lima. El corpus ha sido recogido de acuerdo con los lineamientos básicos del PILEI¹ y se analiza siguiendo los presupuestos de la teoría de la variación, lo que permite confrontar el análisis empírico de ciertos aspectos del uso de la sibilante en la norma culta limeña con el resultado de las investigaciones realizadas por Terrell sobre las variantes de/s/ en el español del Caribe.

El trabajo se divide en cinco partes: *Antecedentes, Cuestiones metodológicas, Análisis, Proyecciones y Balance final*.

En la primera parte se examina el panorama bibliográfico precedente que sirve de marco referencial para el análisis. Los trabajos reseñados concentran implícita o explícitamente en dos polos las características del español de América, y en relación con esa partición, observan dos tipos básicos de ejecución de las sibilantes: por una parte, un grado de conservación máxima en México y los países

¹ PILEI, *Cuestionario para el estudio coordinado de la norma culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

andinos; por otro, un grado de máxima relajación en los países del Caribe y las tierras costeras. Pero Lima ha quedado en situación ambivalente: se incluye en el área de conservación por razones históricas —al igual que México, fue capital virreinal— y por su vecindad con las tierras andinas —más aisladas y más arcaizantes—, pero al mismo tiempo debería anexarse al área ribereña por su ubicación geográfica.

En el segundo capítulo se tratan cuestiones metodológicas generales, y específicamente, se analizan los métodos usados por Terrell. Se revisa la naturaleza y alcances de la tesis sobre el debilitamiento hispánico de [s] en posición implosiva y el problema de la sonorización, que se entrecruza con cuestiones de fonética general (como la asimilación y la tensión articulatoria).

El capítulo III, "Análisis", constituye el eje central del trabajo. Se destaca como característico del corpus que los informantes entrevistados sean limeños de nacimiento (e hijos de padres limeños), que han vivido no menos de las tres cuartas partes de su vida en Lima y que han alcanzado instrucción superior; tales condiciones garantizan la homogeneidad indispensable para el estudio sistemático de algunos aspectos de una "variación inherente", centrado en los condicionamientos estrictamente lingüísticos de las variables. La mitad de las entrevistas corresponde a informantes de sexo masculino y la otra a los de sexo femenino. Las generaciones fueron distribuidas proporcionalmente en tres grupos: de 25 a 35 años, de 36 a 55 años y de 55 años en adelante. Los textos se recogieron en entrevistas en las que el investigador se desempeñó como participante-observador. De 55 entrevistas realizadas durante los años 1977 y 1978, sólo 12 fueron seleccionadas para el análisis. La autora se anticipa a las críticas sobre el tamaño de la muestra y la representatividad del corpus alegando que se puede suponer que lo encontrado en él ocurre también en un universo limitado con características homólogas.

Se consideró como variables dependientes a las manifestaciones de /s/ en diferentes contextos fonológicos y se caracterizó la sibilancia como variante predorso-alveodental. Siguiendo a Terrell, se trabajaron las variantes como procesos fonológicos, sin considerar sus rasgos fonéticos en la formalización y definidas de este modo: 1. retención, 2. aspiración, 3. elisión, 4. interdentalización, 5. sonorización, 6. debilitamiento o relajación. Se consideraron como contextos relevantes el preconsonántico /-C/, prevocálico /-V/ y pre-pausal /-///, al igual que en los trabajos de Terrell; pero a diferencia de este investigador, no se alude a las posiciones que tienen como centro de referencia la palabra o la sílaba. Se sostiene que los contextos son lo suficientemente fuertes como

para influir en los procesos y que la palabra queda gobernada por ellos.

La retención es la variante más significativa del corpus, como lo demuestra el cuadro 2 de p. 84 (77,94 % de las ocurrencias). La conservación de la sibilante es significativamente mayor en /-V/, seguida de cerca por la retención en /-///. Pero incluso se mantiene en /-C/ (el contexto más proclive a la aspiración o pérdida de /s/); particularmente ante -t, la /s/ se muestra más resistente a caer. Contrariamente a lo observado en las investigaciones de Terrell, la retención de /s/ aparece más firme ante vocal; este hecho se convertirá en un rasgo diferenciador de los procesos atestiguados en el Caribe.

En un solo informante se ha hallado una variante dentointerdental. Caravedo considera que no se trata de un caso aislado y que esta pervivencia del ceceo (históricamente, çeçeo) no es privativa de los estratos sociales inferiores. Pero también reconoce que su hallazgo no constituye evidencia probatoria. Sin duda, sería conveniente rastrear la evolución del condicionamiento de esa variante y mostrar su diversificación social.

La aspiración —realizada como sonido faríngeo— representa el 13 % del total, con lo que se coloca, cuantitativamente, en segundo lugar respecto de las demás manifestaciones de /s/; se ve favorecida en /-C/, seguida por la posición /-///. En cuanto a la deleción, representada por un 4,72 % del total, ofrece la misma jerarquía contextual que la aspiración, simetría que impulsa a configurarlos como procesos conectados.

El orden de los contextos del debilitamiento también se corresponde con el establecido por la aspiración y la deleción, pero en /-C/ es mucho menos frecuente. Sin embargo, la incidencia del debilitamiento en /-/// es mayor que la de aspiración y deleción; este rasgo obliga a considerar la variante dentro de los márgenes concedidos a los procesos de debilitamiento más que en el radio de los de retención, aunque ello no significa obligatoriamente que la dirección del cambio describa ese camino (se podría igualmente imaginar una situación estacionaria como línea regresiva hacia la retención).

Pese a que la sonorización tiene una frecuencia bastante limitada en el corpus, interesa observar que se presenta en el mismo orden contextual que la aspiración y la elisión, lo que podría llevar a pensar que representa un proceso de debilitamiento. Pero otras veces ocurre ante consonante sonora, lo que permite pensar en la asimilación.

El análisis contempla, también, correlaciones de sexo y edad. En las mujeres, la elisión es menor; los hombres debilitan menos, pero sonorizan y eliden más. Con respecto a la variable generacional

—cuestión especialmente relevante para enfocar la posibilidad de un cambio en gestación—, llama la atención que la elisión ocurra con más frecuencia en los mayores, lo mismo que la sonorización, y que —en cambio— el índice de aspiración vaya en aumento progresivo desde la tercera a la primera generación —la de los más jóvenes—, incluso en /-V/.

Con respecto al capítulo IV, "Proyecciones", poco se puede arriesgar a partir de un corpus limitado y con el estudio de un solo fenómeno; se ofrecen las consideraciones previas para una posible formalización de reglas. El capítulo V es un balance final.

La presencia de un corpus recogido de acuerdo con los lineamientos básicos del PILEI ofrece ventajas: coherencia, flexibilidad metodológica (congruencia con diferentes enfoques de la variación), comparabilidad. Los métodos cuantitativo-correlacionales han privilegiado variables socioeconómicas, educativas, situacionales y estilísticas; pero en este caso, la circunscripción a una comunidad geográfica y socialmente identificada sólo permite examinar el condicionamiento lingüístico de los fenómenos variables a través de un ordenamiento jerárquico de los contextos fonéticos relevantes. Sin lugar a dudas, es un mérito del trabajo sentar bases que facilitan su ampliación (si se decide ensanchar el corpus y considerar las variables postergadas).

ÉLIDA LOIS

ROSALBA CAMPRA, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI Editores, 1987, 230 pp.

En 1982, Rosalba Campra publicó un ensayo sobre la cultura latinoamericana en Italia, traducido al italiano, y en 1987 la editorial Siglo XXI, edita por primera vez en su idioma original el trabajo de esta investigadora argentina que reside desde hace años en Italia. Bien mirado, su libro puede ser considerado una historia de la cultura en América Latina a través de su producción literaria. Obviamente, bajo la forma de una historia discontinua y que atiende más a las configuraciones intelectuales de los textos literarios de la parte hispana del continente 'nuevo' que a la minuciosa recopilación erudita de datos globalizadores.

El ensayo de Campra tiene dos partes. La segunda corresponde a un conjunto de entrevistas que ella misma (a veces con algún colaborador) realizó a diferentes escritores que por alguna razón considera representativos; aunque la lista semeja más bien un haber echado mano a los que se tenía a disposición. Pasan así las declaraciones de Borges (dos entrevistas), Juan Bosch, Alejo Carpentier,

Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Ernesto Sábato, Manuel Scorza, David Viñas (dos entrevistas) y Rodolfo Walsh. El eje de lo que es charla a veces e interrogatorio otras es la relación de la literatura con el contexto en que se produce y, fundamentalmente, la posibilidad de definir algo que sea propio a esta suerte de entidad errática que es América Latina.

Este doble eje de preocupaciones, retomado en la segunda parte del libro a través de las entrevistas, organiza toda la primera parte del ensayo. La preocupación se estructura en un primer momento, a través de una definición de la existencia problemática de una "unidad cultural" propia: la colonización y el imperialismo definen un espacio de perpetua marginación y subalternización de los pueblos de América Latina. Ser siempre 'ciudadano de segunda' implicó que la literatura, por ejemplo, se hiciera cargo de la pregunta por la dificultad de lograr una identidad y una integración. Campra lee gran parte de la narrativa sobre este eje y aclara que "la unidad latinoamericana" es "no tanto de lengua o de origen, sino más bien de problemáticas". Las respuestas esbozadas desde la ficción fueron múltiples: buscar la identidad, definirse "en contra" de los modelos, mimetizarse con ellos, aceptar la mirada del otro como configuradora del yo, elegir una tradición cultural; en resumen, la alterativa del título: la identidad (propia), la máscara (que se está obligado a portar cuando se es 'subalterno').

Los capítulos siguientes exploran los sujetos y espacios de la representación latinoamericana: el indio, el gaucho, el inmigrante por un lado; la civilización (las ciudades) y la barbarie (los espacios naturales), por otro. Núcleos todos que van configurando tradiciones narrativas e ideológicas de la cultura latinoamericana y que definen parte de sus problemáticas y de su identidad.

En el capítulo titulado "Los confines de la realidad", el análisis de Campra se focaliza en las estrategias estéticas con que los narradores han enfrentado su colocación de latinoamericanos y han dado formas a su particular visión del contexto histórico. El realismo mágico y la literatura fantástica son las dos vertientes privilegiadas por Campra para desentrañar en los textos una versión y representación de la historia tal como se da en un conjunto de escritores.

Porque en otro conjunto, la estrategia será otra, la que imponga "una realidad sin maravilla". Las dictaduras, los exilios forzosos, los tramos de la historia silenciados por las versiones oficiales son materiales que reaparecen recuperados por una literatura que compone, simbólicamente, una modalidad de la realidad política. Una realidad política que una y otra vez afecta a los intelectuales latinoamericanos obligándolos a una relación siempre tensionada y conflictiva con

las fuerzas políticas y sociales de sus respectivos países. A pesar de las diferencias locales, la situación general de la inestabilidad de las historias políticas latinoamericanas, crea un sustrato experiencial común a los escritores del subcontinente.

El último capítulo, "Signos de Identidad", es quizás excesivamente optimista porque después de mencionar brevemente los problemas a los que se enfrentó la búsqueda de una palabra para nombrar lo nuevo, lo que se es, hay una tendencia a concluir en términos de logros y cosas más o menos resueltas: "Los textos forman una red referencial para los textos por venir; la literatura se propone como doble metafórico de una realidad latinoamericana única". Y excesivamente optimista pero también bastante negadora de cambios futuros. La literatura latinoamericana, sin duda, ya ha aprendido a escribirse y ha sabido hacerse un lugar al lado de las literaturas hegemónicas, pero la realidad de los países de los que procede parecer desmentir día a día la conclusión esperanzada de Campra respecto de la consecución de una identidad y de una verdadera integración latinoamericanas.

Como se ve, por esta secuencial descripción que he hecho del libro, se han planteado problemas muy concretos de la realidad cultural latinoamericana y se hace un buen trabajo con los textos seleccionados (de manera quizás arbitraria). Todos los ejes cuestionadores que toma Campra son de atención insoslayable para quien emprenda la tarea de leer o releer el vasto *corpus* de la literatura del subcontinente. Y tal como lo aclara su autora en una nota preliminar a su estudio, el libro puede servir como "guía" o "mapa" para comenzar a desentrañar sentidos en la maraña de las escrituras de América Latina. Sin duda el propósito se cumple en sus escritos y se corrobora en las entrevistas que se integran a veces como material *ilustrativo* y a veces como material de polémica y se debate.

Pero, libro escrito en 1982 y publicado en castellano en 1987, hace sentir con bastante insistencia el peso de algunas cuestiones que han sido ya proclamadas, debatidas e, incluso, vulgarizadas de modo que fueron vaciadas de sentido. El libro de Campra, parece más bien una mirada retrospectiva y, por lo tanto, repertorialista de los tópicos que fue diseñando la crítica literaria latinoamericana a partir de los años sesenta con enorme intensidad. Y en este sentido, el de repertorio, su texto es sumamente útil porque realmente compila los debates que atravesaron por lo menos dos décadas de historia cultural latinoamericana.

No obstante, uno puede pedirle a un libro algo más que la compilación de problemas, por más que ese trabajo se haya hecho con tino. Así, la crítica latinoamericana ha visto y practicado nuevas formas de encarar los problemas culturales específicos de nuestro

continente y ha tomado los tópicos que Campra sigue dando por vigentes, para profundizar otras estrategias que conduzcan a una crítica menos inocente de la tradición cultural. Esta crítica está mirando hacia el futuro e indaga en nuevos núcleos problemáticos que también van en busca de una identidad y de un proyecto cultural.

Sin duda, la figura de Ángel Rama es la que sobresale en esta línea de investigación y así lo prueban sus últimos trabajos, inacabados y sugerentes como pocos. Quizás las prácticas editoriales logren justificar parte del "envejecimiento" que padece este libro a la luz de los nuevos trabajos críticos, aun cuando resulta de necesaria consulta para el público que quiera tener un primer acercamiento a los problemas de la cultura en América Latina o que quiera consultar un repertorio de los tópicos críticos.

GRACIELA MONTALDO

Crónicas iniciales de la conquista del Perú, edición a cargo de Alberto M. Salas, Miguel A. Guérin y José Luis Moure, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987, 364 pp.

Alrededor de 1950 la historia sociocultural de la conquista hispanoamericana comenzó a ser estudiada en las crónicas y relaciones de la época, pero a fines de la década del 60 el interés por los procesos socioeconómicos desplazó las búsquedas de los investigadores hacia otro tipo de documentos —notariales, censales, judiciales, contables, etc.— cuya información de superficie pronto trató de trascenderse mediante el análisis cuantitativo. Las respuestas proporcionadas por este modo de análisis aplicado a estas fuentes parecen hoy no responder satisfactoriamente a preguntas más urgentes que se refieren a la interacción de individuos y grupos. Ya no se trata de un determinado tipo de fuente, sino de un tipo de instrumento de indagación más preciso y eficaz como puede ser el análisis del discurso. Se evidencia, además, en este punto de los estudios humanosociales, por una parte, la necesidad del trabajo interdisciplinario, y por otra, la de volver a crónicas y relaciones, agotadas quizás en su información de superficie, pero casi intactas como depósito del testimonio vivo de aquellos que vivieron lo que narran, sin asepsias, con profundo compromiso afectivo y político. El cronista es protagonista, o pretende que se lo considere como tal, su punto de vista es entonces necesariamente subjetivo. Así, el autor de *El descubrimiento y la conquista del Perú*, cuyo texto se edita en el libro que nos ocupa, omite precisiones hasta hace poco muy apreciadas —fechas, cantidad de hombres, etc.— pero describe con detalle prácticas antropológicas que nos interesan particularmente.

El análisis de los textos producidos contemporáneamente a la conquista, requiere, cuando se lo utiliza para responder a las nuevas inquietudes, de los aportes de la historia y de la lingüística, y ambas solo pueden actuar con eficacia si parten de textos que, a través de ediciones críticas, se acerquen con la mayor fidelidad posible a su momento original.

Sin lugar a dudas, el libro a que vamos a referirnos cumple ampliamente con esta condición. Se trata del segundo volumen de la Colección del Quinto Centenario, dirigida por el profesor Alberto Salas, que reúne cuatro testimonios de diferentes autores sobre la conquista del Perú. Estos cuatro textos —dos primeras ediciones y dos manuscritos— conforman una excelente edición crítica al cuidado de los profesores Miguel Guérin y José Luis Moure.

En el prólogo se detallan minuciosamente los aspectos generales de la edición, hecho no demasiado frecuente, dado que, en la mayoría de los casos se deja que se deduzcan con el correr de la lectura. Destacamos que cada texto lleva su aparato crítico, compuesto por dos tipos de notas al pie de página: textuales y léxicas. Las primeras se indican con letra volada y presentan la lectura adoptada para un determinado lexema o pasaje, indicando la fuente si no es del editor. Las notas léxicas se ocupan de palabras o expresiones en su primera aparición en el texto. Si éstas aparecen por segunda vez, se indica con un asterisco y el lector puede situarlas cómodamente buscando en un índice general de palabras anotadas, colocado al final del volumen. Estas notas hacen referencia exclusivamente a fenómenos de lenguaje.

Cada uno de los textos editados consta de una introducción particular donde se enumeran y analizan todas las ediciones conocidas de dicha obra —como un cuadro genealógico de las ediciones y traducciones en el caso de la relación de Jerez y un *stemma* de las ediciones de *La conquista del Perú*— y de un meticuloso estudio referido a la autoría.

Además se completa la edición con un glosario general que reúne todas las palabras y expresiones halladas en las notas léxicas, al que ya hicimos referencia, un índice onomástico y toponímico, y una extensa y cuidada bibliografía. No queremos dejar de destacar la utilización de Hayward Keniston, Peter Boyd-Bowman y Georg Friederici, textos bibliográficos fundamentales para una edición de este tipo. Tanto el glosario como el índice final remiten a la página correspondiente y no a una nota determinada, lo que facilita y agiliza la tarea del lector.

“[...] hemos seleccionado para este volumen de cronistas peruanos varios testimonios del primer momento y contacto con las dos culturas, que parecen definitivamente anudadas y yuxtapuestas

en las dramáticas escenas de Cajamarca: la relación de 1527, el *Anónimo Sevillano* y la crónica de Francisco Jerez, ambos editados por primera vez en Sevilla en 1534 y la crónica fragmentaria atribuida a Miguel de Estete, sin fecha precisa", dice el director de la colección en el prólogo (p. 12).

La *Relación de los primeros descubrimientos de Francisco Pizarro y Diego de Almagro* (Codex Vindobonensis S. N. 1.600), de 1527, edición al cuidado de Miguel Guérin, es un texto breve que describe en forma sucinta los hechos ocurridos en la segunda expedición de Pizarro y Almagro, iniciada en marzo de 1526, en busca del oro peruano.

En 1937 Raúl Porras Barrenechea había atribuido la relación a Francisco Jerez. El profesor Guérin, con una argumentación impecable, basada en datos históricos pero apoyándose fundamentalmente en el análisis del discurso de este texto (por ejemplo, uso de expresiones náuticas, uso de americanismos, etc.) refuta a Porras Barrenechea y llega a la conclusión de que el autor debió ser el piloto de esta expedición: Bartolomé Ruiz o un tripulante allegado a éste.

El segundo texto, *La conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla*, también editado por Guérin, fue publicado en Sevilla en 1534. Es el relato de la tercera expedición de Pizarro, narrada por un testigo presencial. Su autoría se presenta como un problema aún no resuelto: fue atribuida a Gonzalo Fernández de Oviedo, a Miguel de Estete, a Jerez y a Cristóbal de Mena. Guérin deja a un lado, con breves pero contundentes refutaciones, las tres primeras posibilidades y se detiene especialmente en la última, postulada por Porras Barrenechea, para concluir que no existen datos suficientes por el momento como para identificar al autor con Mena.

La *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco, llamada la Nueva Castilla*, fue editada en Sevilla en 1534 y en este volumen está al cuidado del profesor José Luis Moure. Su autor, Francisco de Jerez, secretario oficial de la expedición conquistadora, narra los mismos hechos que el *Anónimo Sevillano* pero precede su texto de un agradecimiento a la Divina Providencia, enaltece la actuación de los españoles y simplifica algunos detalles de la expedición. Este texto lleva inserta la relación de Miguel de Estete, veedor de la expedición de Hernando Pizarro a Pachacamac. Además del análisis de las ediciones, el profesor Moure se detiene en los versos publicados al final del relato para resolver, por un lado, el problema de su autoría y por otro, el de su omisión en la edición de Salamanca.

El último texto, al cuidado de Miguel Guérin, es *El descubrimiento y la conquista del Perú*, cuyo manuscrito se encontró entre

los documentos que Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo de la Casa de Contratación, reunió para escribir una crónica. Su autor fue uno de los 30 hombres que acompañaron a Pizarro en la entrevista con Atahualpa y el relato abarca unos meses más que el de Jerez. Ha sido atribuido a Miguel de Estete pero Guérin concluye que sería necesario recabar más datos para justificar fehacientemente esta autoría.

A más de tratarse de un trabajo ejemplar, no solo por la inteligencia en la elección de los textos, que presentan un mismo panorama desde distintos puntos de vista, sino por la coherencia interna que estructura las cuatro ediciones y revela un trabajo de equipo perfectamente coordinado, merece un párrafo aparte la factura del aparato crítico.

¿Cuál es la función, cómo es o cómo debe ser el aparato crítico de este tipo de ediciones? Si, como ya planteamos, la edición filológica debe acercar el texto al lector, la función del aparato crítico es fundamental pues trata de dilucidar todos los problemas lingüísticos que se presentan, en consecuencia, y tal como ocurre en esta edición, el aparato crítico es exhaustivo y profundo. Exhaustivo en tanto todos los lexemas o expresiones que pudieran ser desconocidos para el lector se encuentran anotados, y profundo en cuanto a que la explicación aparecida en notas resuelve realmente el problema con la bibliografía más adecuada o con la opinión comprometida del editor. Por último, ambas particularidades se hallan reforzadas por el hecho de que la información de las notas se vierte en forma clara y precisa, haciéndola sumamente accesible al lector común.

SILVIA TIEFFEMBERG



SIGLAS

- BAE Biblioteca de Autores Españoles, Madrid
BHS *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool
CONAC Comisión Nacional de Cultura, Caracas
Conicet Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
CIF Congreso Internacional de Folklore, Buenos Aires
CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires
FUE Fundación Universitaria Española, Madrid
FLA Federación Libertaria Argentina, Mar del Plata
IBP International Book Publishers, Michigan
INIDEF Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore,
Caracas
~~MLN~~ *Modern Language Notes*, Baltimore
Pilei Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de
Idiomas, Buenos Aires
PUCP Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima
SADE Sociedad Argentina de Escritores, Buenos Aires
UBA Universidad de Buenos Aires
UCA Universidad Católica Argentina, Buenos Aires

Í N D I C E

	Pág.
MARTA ANA DIZ, Berceo: La ordalía del niño judío	3
MARÍA ROSSO GALLO, "Encontrar el camino": A propósito de un verso de Garcilaso (Soneto VIII, 5)	17
ISRAEL BURSHATIN, El Cid de Quevedo: "Esclavo de su vientre y de su lengua"	29
HUGO COWES, El referente en la lírica de Pedro Salinas	53
OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Versos populares impresos	79
JORGE J. MONTELEONE, Inmigración y babelismo	109
DELFINA MUSCHIETTI, El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)	127
LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, Girondo y sus estrategias de vanguardia	151
SUSANA REISZ DE RIVAROLA, Poesía y polifonía: de la "voz poética" a las "voces" del discurso poético en <i>Ova completa</i> de Susana Thénon	177
DANIEL LINK, La noche postmoderna. Aproximación a la poesía de los años ochenta	195

RESEÑAS

STELIO CRO, <i>Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)</i> , Irma Cuña de Silberstein	209
IRIS M. ZAVALA, <i>Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco</i> , María del Carmen Porrúa	211
RENÉ QUÉRILLACQ, <i>Quevedo de la misogynie à l'antifeminisme</i> , Susana G. Artal	218

<i>Archivo del doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, Tomo V, edición de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Gustavo Bombini</i>	220
CELINA SABOR DE CORTAZAR, <i>Para una relectura de los clásicos españoles</i> , María Teresa Gramuglio	222
ROCÍO CARAVEDO, <i>Estudios sobre el español de Lima. Variación contextual de la sibilante</i> , Élide Lois	231
ROSALBA CAMPRA, <i>América Latina: la identidad y la máscara</i> , Graciela Montaldo	234
<i>Crónicas iniciales de la conquista del Perú</i> , Silvia Tieffemberg	237
SIGLAS	242

FE DE ERRATAS

En el índice, pág. 244, donde dice:

españoles, María Teresa Gramuglio 222,

debe decir:

españoles, Emilia I. Deffis de Calvo 222
 BEATRIZ SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, María Teresa Gramuglio 227

**Esta revista se terminó de imprimir
en *R. J. Pellegrini e hijo Impresiones*,
San Blas 4027, Buenos Aires, Argen-
tina, en el mes de noviembre de 1989**

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 McMahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

Poesías varias (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

