ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXIV – Número 51 – 2013

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

Correctores Asistentes
Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, María Soledad Herrera,
Matías Lemo, Ingrid Terrile y Ana Clara Vidal Tur

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador.
ISSN 1850-0153.
Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Thompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXIV, Número 51, 2013

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN
Miguel Ángel Montezanti (Argentina)
Poesía, Arte y Naturaleza en Kathleen Raine 11
Luis Mora Ballesteros (Venezuela)
Motivo Clásico y Novela Venezolana Actual 25
Martina Bortignon (Chile)
El Sujeto Enunciativo en Poesía. Propuesta de un Modelo de Estudio 40
Renato Suttana (Brasil)
Violencia, Imagen e Lenguaje en la Poesía de Alberto da Cunha Melo 58

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE
Columnas
Oscar Conde (Argentina)
Las Formas Anagramáticas en Lunfardo 87
Julián Martínez Vázquez (Argentina)
La Explicación del Modo Subjuntivo en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE) 95
Artículo
Hilda Albano y Adalberto Ghio (Argentina)
«Locuciones Verbales» con Pronombre Personal Átono la/las en el Español Coloquial de Buenos Aires 102

CREACIÓN
Silvio Mattoni (Argentina)
Esta Noche 119
Alicia Genovese (Argentina)
La Casa en el Aire y Spring/Manantial 122
Sara Torres (España)
La Ciudad es Bosque y Otros 126
Florencia Mayra Gargiulo (Argentina)
Hacerse Cargo 129

Lepota L. Cosmo (Brasil)
Colibrí para una Chica. 130
Selva Almada (Argentina)
Los Conductores, las Máquinas, el Camino 131
Aquiles Cuervo (Colombia)
El Último Pisco 134

MEMORIA DEL CICLO EN ENCUENTROS CON ESCRITORES

Séptimo Encuentro: Literatura femenina y marginalidad

Marina Liliana Guidotti (Argentina)
Escritura de Mujeres: Estrategias Narrativas que Desarticulan la Marginalidad 139
Ana María Shúa (Argentina)
El Odio/Miedo a la Mujer en la Literatura Popular y Otros Textos 144
María Rosa Lojo (Argentina)
Lugares Femeninos de Ayer a Hoy y Otros Textos 149
Mariana Docampo (Argentina)
Las Antiguas en el Presente y Otros Textos 159

MISCELÁNEA

Aníbal Biglieri (Estados Unidos)
Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico (Primera Parte) 169

ENTREVISTA

Marie Rosier (Francia)
Entre Violencia y Resistencia en la Obra de Sara Rosenberg: Una Entrevista. 197

RESEÑAS

Ana María Zubieta (Argentina)
Presentación en la Feria del Libro de la Colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina de los Siglos xix y xx) 205
Claudia Teresa Pelossi (Argentina)
Giorgia Marangon, la Poesía de Ugo Foscolo y su Alter Ego en Francés, Gabriel Marie Legouvé 209
Natalia Crespo (Argentina)
Vacíos Bibliográficos: Reflexiones Teóricas y Casos Particulares de Archivos de Escritores . . . 215
Anahí Cano Lawrynowicz (Argentina)
Ningún Olvido es Suficiente 220
Alejandro Tloupakis (Argentina)
Todos Añoramos el Pasado 224

Enzo Cárcano (Argentina)
Una Forma de Organizar el Mundo 226

TRABAJOS DE CÁTEDRA
Ana Clara Vidal Tur (Argentina)
El Arte de Eros en Palabras de Mario Vargas Llosa 233
Sacha Tomás Rosales (Argentina)
Consideraciones sobre la Polisemia y la Simbología del Vino en la Obra de Charles Baudelaire..... 245

Autores..... 263
Normas editoriales para la presentación de trabajos 273

Investigación

Poesía, Arte y Naturaleza en Kathleen Raine

Miguel Ángel Montezanti*

Nota del Editor

Con este artículo, se pretende ahondar en la obra de una poetisa y ensayista inglesa poco transitada por la crítica argentina. El autor, reconocido especialista en el área, nos lo permite con su cuidado abordaje.

Resumen: Este artículo se propone esclarecer la contribución de la poeta inglesa Kathleen Raine a la lírica inglesa del siglo xx. Su extensa vida y la variedad de sus libros de poemas y de ensayos la constituyen en una referente inexcusable en el discernimiento de las relaciones entre poesía, arte y naturaleza. Imbuida del pensamiento tradicional, Raine hace de los símbolos tradicionales una piedra de toque no solo en la elaboración de sus poemas, sino en su lectura de grandes poetas, como Blake y Yeats. La pérdida de conciencia simbólica propia de los tiempos modernos merece su desconfianza hacia los estudios llamados literarios y, en general, hacia formas modernas del conocimiento. El artículo recoge las influencias decisivas que pesan en el itinerario espiritual y poético de la escritora.
Palabras clave: K. Raine, Arte, Naturaleza, Símbolo, Tradición.

Abstract: *This article sets out to clarify Kathleen Raine's contribution to English lyrical poetry in the twentieth century. Her long life and the variety of her books of poems and essays establish her as an unavoidable reference as regards the relationship between poetry, art and nature. Permeated by traditional thinking Raine makes traditional symbols a touching stone not only for the writing of her poems but also for her reading of great poets, such a Blake and Yeats. The loss of a symbolic consciousness in modern times arouses her diffidence towards the type of studies known as literary studies and in general, towards modern ways of knowledge. The article revisits the decisive influences that impinge upon the authoress' spiritual and poetic itinerary.*
Keywords: *K. Raine, Art, Nature, Symbol, Tradition.*

* Doctor en Letras, docente de la Universidad Nacional de La Plata, donde dirige un grupo de investigación, e Investigador Principal del CONICET. Correo electrónico: angelmi@infovia.com.ar

Fecha de recepción: 06-08-2013. Fecha de aceptación: 30-08-2013.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 11-24.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

La visión del arte y de la poesía que tiene la poeta inglesa Kathleen Raine (1908-2003) la vincula con una tradición simbólica perenne. Su poesía contiene una contemplación de la naturaleza que podría homologarse con la ecología profunda, aunque sus raíces van más allá de las motivaciones que inspiran a esta. Propongo un recorrido por textos y testimonios que contribuyan a esclarecer estas relaciones.

Raine reconoce en *The Land Unknown* (1975) la influencia de sus progenitores: por parte del padre, el contacto con grandes poetas ingleses; por el lado de la madre, que era de ascendencia escocesa, con la música *folk*, las baladas y leyendas de un pueblo vecino y, sin embargo, notablemente distinto del inglés. La joven fue admitida en la Universidad de Cambridge, donde realizaría estudios de botánica y psicología mientras se relacionaba con figuras de las letras y maduraba su irrenunciable deseo de ser poeta. Percibe en Cambridge una atmósfera de materialismo, positivismo y cientificismo que la vuelve hacia la poesía, bien que se combinan otros complejos elementos autobiográficos.

Raine puede ser considerada heredera de la tradición romántica, ensoñada con una naturaleza prístina y coloreada por la nostalgia; toda vez que se percibe en ella un sentimiento derivado, por una parte, del alejamiento de la infancia y por otra, de la complejidad de la vida adulta. Su niñez junto a una tía, en Northumberland, deja en ella un recuerdo indeleble asociado con el Edén. Los modelos literarios respecto de la naturaleza son Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats[1]. Los «laquistas» habrían de evocar en su imaginación un paisaje decisivo para su vida. Pero pesan otros elementos: uno de ellos es el poder transfigurador de la Imaginación —*mundus imaginalis*— que, por un lado, enraíza con la tradición romántica y, por otro, se exalta a partir del contraste con el ambiente de Cambridge, cerrado hacia esa facultad —la Imaginación—[2]. Esta es entendida dentro de la tradición estética como una forma de conocimiento. El encumbramiento de la imaginación como facultad conspicua del hombre requiere del tratamiento de dos grandes figuras poéticas. Ellas son guías intelectuales y estéticas de Raine: se trata de William Blake y de William Butler Yeats.

No es evidente el modo como Raine se sintió atraída hacia el estudio del formidable Blake: en sus *Autobiographies* (1991) deja constancia de que él se volvió, para ella, su Virgilio y su

1 Raine (1982) realiza una observación interesante sobre el concepto de naturaleza al tratar la obra pictórica de David Jones: «Wordsworth could enjoy 'nature' untouched by man; but for David, as for Blake, 'nature without man is barren'» (p. 119). [«Wordsworth podía disfrutar de la 'naturaleza' no tocada por el hombre; pero para David, como para Blake, 'la naturaleza sin el hombre es estéril'»].

2 Dice Raine a este respecto (1982): «Throughout European history every reaffirmation of the truth and value of the soul and her universe, the Imagination, the *mundus imaginalis*, has been accompanied by a revival of the Platonic philosophy, whose ground is not, as for modern materialism, matter, but mind» (p. 157; los destacados son de autor). [«A lo largo de la historia europea cada reafirmación de la verdad, del valor del alma y su universo, la Imaginación, el *mundo imaginalis*, ha sido acompañada de un renacimiento de la filosofía platónica, cuyo fundamento no es, como en el materialismo moderno, la materia, sino la mente»]. (Respeto la "I" mayúscula, porque así aparece en sus escritos).

guía. Lo importante es que los símbolos de Blake, expresados en sus escritos y grabados, lejos de ser una «creación personal» en busca de originalidad, son eslabones de una tradición. De allí el monumental *Blake and Tradition* (1962), que sería después continuado con otros estudios. El volumen no se acoge a lo que académicamente se denomina estudio de fuentes en el sentido de registro erudito de influencias. Lo que a Raine le importa es que esas fuentes sean tradicionales, es decir, inscriptas en el conocimiento de un saber revelado y por tanto universal. Ya introducida en la «escuela tradicionalista», Raine discierne la pertenencia de Blake a la sabiduría espiritual que no se consigna habitualmente entre las fuentes literarias que se le adjudican[3]. Esta sabiduría espiritual corresponde a la *Philosophia Perennis*, concepto atribuido al teólogo renacentista Agostino Steuro, el cual seguiría al neoplatónico Marsiglio Ficino en cuanto a una derivación que Platón habría hecho a partir de Zaratustra, de Moisés y de Hermes Trismegisto; y en última instancia, de la revelación hecha por Dios a Adán. El concepto concierne a una filosofía del conocimiento de principios eternos y universales, cuya búsqueda es una constante en la trayectoria espiritual de la poeta. Advierte Lindop (2004) que el libro de Raine está simbólicamente dividido en siete partes, lo que se corresponde esotérica y numerológicamente con la tradición y con Blake. La lectura que hace Raine de «The Mental Traveller» [«El viajero mental»], de Blake, descubre una corriente platónica que fluye hacia Blake y se transmite a Yeats[4]. En esta tradición se inscriben las figuras de Thomas Taylor, traductor de Plotino, Jakob Boehme, Emmanuel Swedenborg y otros ocultistas y alquimistas. Raine instalaba a William Blake muy lejos de una improvisación intelectual trasnochada, para ubicarlo en una sólida transmisión del saber, normalmente rehusada por las academias e instituciones. Una monografía posterior, *The Human Face of God. William Blake and the Book of Job* (1982), exhibe a Raine versada en las tradiciones esotéricas que le sirven para interpretar una veintena de grabados de Blake. *Golgonooza, City of Imagination. Last Studies in William Blake* (1991) avanza aún más, vinculando a Blake con Miguel Ángel e incluso con el pensamiento tradicional de la India. La comunión que Raine logra establecer con Blake abre una puerta nueva para la especulación sobre el poeta, pero sirve además como orientación para adentrarse en la obra de la propia Raine.

El otro hito del desarrollo poético y crítico lo constituye el poeta W.B. Yeats, a quien a menudo se suele adscribir vagamente a algún ocultismo idiosincrásico. Su interés en el reconocimiento de lo sobrenatural y algunas concepciones orientales del universo chocarían, así lo afirma Suheil Bushrui (2004), con el racionalismo y el concepto de ciencia del Occidente. Raine encara decididamente este problema en su exhaustivo *Yeats the Initiate* (1986). Su enfoque no se aviene con el concepto de erudición tal cual se lo emplea en los círculos académicos. Nuevamente interviene el concepto decisivo de Imaginación, «poesía

3 Sigo en esto a Lindop (2004).

4 Todas las traducciones pertenecen al autor del artículo, salvo mención explícita. Están realizadas exclusivamente en función del artículo.

de la vida» o introspección, no reñida con el concepto de Wordsworth y de Coleridge en cuanto a hallar un sentido profundo por detrás de las apariencias cotidianas. La inscripción irlandesa y céltica de Yeats lo avecina a una percepción del mito muy alejada de la facticidad de los colonizadores sajones. Esta herencia es afín a la que Raine percibe en su infancia mediante las ya referidas baladas y otras formas folclóricas. En un recuerdo de su acercamiento a Yeats, Raine se encarga de destacar que, en verdad, el mundo de la imaginación es el más real[5]. La tradición oral pesa decisivamente en Yeats: la voz de lo relativamente soterrado, ajeno a la conceptualización fría o a la «ansiedad de la originalidad», es lo característico de esta forma de intuición poética. Blake, Yeats y la misma Raine representarían un empeño en pro de desenterrar un saber que ha quedado sepultado por representaciones fenoménicas modernas: la poeta adjudica esta reducción a Locke, a Bacon y a Newton. Al contrario, Yeats proclama, en 1915, a sus tres maestros místicos, William Blake, Jakob Boehme y Emmanuel Swedenborg[6]. Raine discierne cuidadosamente el modo como el místico sueco ha influido en Blake y en Yeats; la crítica racionalista se desentendería ligeramente de esas influencias profundas[7]. Puede decirse que el descubrimiento que hace Yeats de la India como poseedora de la más completa doctrina tradicional prefigura el redescubrimiento que hará la propia Raine, quien devela que ese viaje y ese descubrimiento no son sino metáforas de su itinerario espiritual. También Yeats se vuelve otro Virgilio para Raine.

Pero la percepción que Raine tiene de la naturaleza no ha de tomarse como derivada de un exclusivo estímulo libresco o de segunda mano. En ella pesa con exclusividad una visión poética, una fidelidad a la poesía que se impone sobre lo demás, incluso sobre la vocación religiosa. Me detendré en su conversión al catolicismo romano, según lo relata en *The Land Unknown* (1975). Su impulso proviene del budista Marco Pallis, quien la induce a participar del cristianismo católico en razón de pertenecer Raine al ámbito europeo. La idea de sacramento, especialmente la aceptación de la cruz, hace que Raine se acerque a los Carmelitas en Kensington. Encuentra en el Padre Pío, el prior, la plena conformidad con una

5 «It is a World of Imagination, but not 'imaginary' —on the contrary, since the World of Imagination is the supremely, specifically human universe, the 'kingdom' proper and peculiar to humankind, which we alone inhabit, it is the most real of all worlds» (Raine, 1982, p. 137). [«Es el Mundo de la Imaginación, pero no 'imaginario': por el contrario, dado que el Mundo de la Imaginación es el universo suprema y específicamente humano, el 'reino' propio y peculiar de la humanidad, que nosotros solos habitamos, es el más real de todos los mundos»].

6 Boehme es autor del tratado *De Signatura Rerum* (1621). «Signatura», término proveniente de la alquimia, es concepto caro a Raine, quien lo apoya en San Ireneo: «Nihil vacuum neque sine signum apud deum». «Without this doctrine of the signatura rerum, the 'signatures' and 'correspondences' of things earthly to things heavenly, poetry cannot operate, being precisely the language of such correspondences» (Raine, 1982, p. 23). [«Sin esta doctrina de la signatura rerum, las 'signaturas' y 'correspondencias' de las cosas terrenas con las celestiales, la poesía no puede operar, porque es precisamente la lengua de tales correspondencias»].

7 «Academicism and avant-gardism are alike alien to tradition, for both are concerned with the how and not the what, of art» (Raine, 1982, p. 56). [«El academicismo y el vanguardismo son igualmente ajenos a la tradición, puesto que ambos se interesan por el cómo del arte y no por el qué del arte»].

regla religiosa que, lejos de abolir la personalidad, más bien la crea. La beatitud del prior, su capacidad de comprender, es lo que lo hace asimilable a «Jesus, the Imagination» [«Jesús, la Imaginación»], una de las ideas rectoras de Blake. En la Eucaristía Raine percibe la esencia genuina del pan y del vino, la Transustanciación que refuerza la resistencia que en ella ocasionó el positivismo materialista de Cambridge[8]. En la percepción del sufrimiento, de ahí la compasión, devela Raine una similitud con el budismo. La poeta, no obstante, atribuye al peso de su propia historia personal y familiar la incomodidad que siente ante su conversión, al punto que su *dáimon*, al cual alude muchas veces en su biografía, le advierte que cometería un error si aceptara el bautismo. En fin, Raine percibe que su noción de los arquetipos (platónicos) no se adecua a los símbolos del cristianismo y continúa afanosa su búsqueda espiritual, parecida a la de Yeats. Raine siente que su poesía aletea en pos de «knowledge absolute» [«conocimiento absoluto»]; que su tradición es la de Milton, Shakespeare y los grandes poetas románticos, no primordialmente Dante. En Londres su residencia es vecina de un jardín que había pertenecido a Tomás Moro. Sin embargo observa: «...the tree and the vine and the fern spoke to me not of the English Catholic martyrs, but in the older language of my own lost world of nature: it was the earth itself that was holy» (1975, p. 102) [«... el árbol, la viña y el helecho no me hablaban de los mártires católicos ingleses, sino en la lengua más antigua de mi perdido mundo de la naturaleza: era la misma tierra que era sagrada»].

La conquista de un cierto estado epifánico es asimilada a las palabras inaugurales de Dante. La poeta descubre que su vida está hecha de abandonos y de evasiones, que acaso los demás interpreten como deslealtades. En este momento confluyen las imágenes de la infancia rural en Northumberland, fugazmente recuperadas en Martindale: la poeta experimenta que solo en ese reino de la naturaleza ella ha hallado su propio lugar. Ese Paraíso perdido, si es que pudiera ser recobrado, lo sería por medio de la poesía. Poesía y naturaleza se funden en Raine después de haber realizado la ruta de la experiencia. Halla que su propia vida se distancia de una actuación exterior para embarcarse en una labor «serious imaginative» (1975, p. 204) [«seria e imaginativa»].

Aquí viene el otro hito importante en la formación multilateral de la poeta. Philip Sherrard le facilita las obras de René Guénon. La ilustración de Raine sobre Thomas Taylor, Platón y otros la había preparado para acceder al sabio francés. Por medio de sus obras, ella descubre el conocimiento absoluto, la *Philosophia Perennis*. Para Raine el conocimiento espiritual no podría confundirse con el conocimiento de los críticos literarios ni con el de los historiadores de la literatura; simplemente porque, en su opinión, ninguno de estos le ha prestado debida atención a esa forma de conocimiento.

8 Hay referencias importantes al sacramento en el ensayo que dedica a Hopkins (Raine, 1982). Dice en *The Land Unknown*: «In this sense the holy bread and wine of the Christian Mass are what bread and wine essentially are, unperceived by us» (1975, p. 191). [«En este sentido el pan sagrado y el vino sagrado de la Misa cristiana son lo que el pan y el vino son esencialmente, no percibido por nosotros»].

Armando Asti Vera ha llamado a René Guénon «el último metafísico de Occidente» (1969, p. xi). Asti Vera ha enunciado las distintas razones que producirían lo que llama «la conspiración del silencio», que refrena el conocimiento y difusión del sabio francés. Algunas de tales razones son la implacable crítica a la civilización occidental, en particular al «mundo moderno»; su denuncia del cientificismo de nuestro tiempo; su crítica al orientalismo oficial y sus métodos[9]; sus estudios sobre los aspectos esotéricos del cristianismo; sus estudios sobre el simbolismo tradicional de Oriente y de Occidente. Un recorrido por estos puntos permite captar la atracción que la poeta inglesa sintió por esta obra. También ella se resentía del cientificismo reinante en la academia británica y se sentía convocada por el descubrimiento de la India. Gracias a Guénon comprende las limitaciones de Occidente en la percepción del Oriente y se interesa en la simbología cristiana, en la cual se empeña para hallar una clave secreta y trascendente. Mircea Eliade puede esclarecer esta búsqueda:

> Los rituales, la simbología y el vocabulario tomados de los Misterios de época tardía, si bien se conservaron a través de las diversas confesiones cristianas, perdieron su aura iniciática. Desde hace quince siglos forman parte del bagaje simbólico y del ceremonial de la Iglesia (2008, p. 198).

Por su parte Raine lo dice con meridiana claridad: «Poets may or may not have been religious but all poetry of the imagination is the language of spiritual intuition and spiritual knowledge» (1982, p. 21) [«Los poetas pueden o no haber sido religiosos, pero toda poesía de la imaginación es el lenguaje de la intuición espiritual y del conocimiento espiritual»].

Los registros biográficos de Thetis Blacker (2004) ilustran sobre semejantes inquietudes espirituales de Raine, que, en un tiempo, se interesa por visitar los bosques de Francia donde estaría la tumba de Merlín y en otro tiempo se interesa por la Cábala, formando parte de *The Golden Dawn*, una sociedad secreta a la que el propio Yeats había pertenecido. El hecho de que Guénon percibiera una ruptura entre Occidente y la tradición sobre fines de la Edad Media refuerza el vínculo que Raine propone con la tradición platónica, haciendo del propio Platón un depositario de un saber más antiguo proveniente de la tradición oriental. Afirma: «But there is always an excluded knowledge: and as the crude beginnings of science were the excluded knowledge of pre-Renaissance Christendom, so theology and all the wisdom of the spirit is the excluded knowledge of a materialist society» (1982, p. 21). [«Pero siempre existe un conocimiento excluido: y así como los toscos comienzos de la ciencia fueron el conocimiento excluido de la cristiandad pre-renacentista, así también la teología y toda la sabiduría del espíritu es el conocimiento excluido de una sociedad materialista»].

9 Es justo decir que la crítica de Guénon, expuesta principalmente en *La Crise du monde moderne* (1927), se adelanta notablemente al ya clásico *Orientalism* de Edward Said (1978).

Su resistencia al análisis se manifiesta, por ejemplo, en el poema «Exile», cuando, luego de haber recordado su infancia inocente, dice, a propósito del laboratorio:

> *But still the mind, curious to pursue*
> *Long followed them, as they withdrew*
> *Deep within their inner distances,*
> *Pulled the petals from flowers, the wings from flies,*
> Hunted the heart with a dissecting-knife
> And scattered under a lens the dust of life;
> But the remoter, stranger
> Scales iridescent, cells, spindles, chromosomes,
> Still merely are:
> With hail, snow-crystals, mountains, stars,
> Fox in the dusk, lightning, gnats in the evening air
> *They share the natural mystery, proclaim I AM, and remain nameless* (2001, pp. 85-86).

> [«Pero todavía la mente, curiosa por perseguir / los siguió largamente, a medida que se retiraban / profundamente en sus distancias interiores, / quitaba los pétalos de las flores, las alas de las moscas, / cazaba el corazón con un cuchillo de disección / y desparramaba bajo la lente el polvo de la vida; / pero las más remotas y extrañas escamas iridiscentes, células, husillos, cromosomas,
> / todavía están meramente: / con granizo, cristales de nieve, montañas, estrellas, /zorro en el crepúsculo, relámpago, jejenes en el aire del anochecer. / Ellos comparten el misterio natural, proclaman YO SOY y / permanecen innominados»].

El pasaje muestra la contraposición entre la disección que opera el hombre de ciencia y el misterio de la vida que permanece en el ser, aun el insignificante. Hay en cada uno una Presencia que los emparienta con los demás seres de la Creación y que se resiste al análisis. La fórmula «*I AM*» retiene la afirmación de Yahvé cuando se manifiesta en la montaña. El Paraíso perdido sería la *anámnesis* de una armonía quebrantada. Paradójicamente Raine, estudiosa de la Biología, se resiste al análisis; en consecuencia prestigia la intuición pura como forma de conocimiento.

En su libro *L'ésotérisme* Luc Benoist advierte que la ciencia moderna tiene como instrumento dialéctico la razón y por dominio lo general; al contrario de las ideas platónicas o los símbolos de las artes antiguas, que ejemplifican planos distintos de la realidad. Cuando Raine enfoca sus estudios sobre Blake desde la perspectiva de la tradición no le da a este concepto el valor que proviene de la costumbre colectiva, sino, afianzándose sobre el valor etimológico, el valor de entrega; esto es, transferencia de un saber que se remonta a los mismos orígenes. Dice

Benoist: «Cet état originel peut être représenté par le concept de centre primordial dont le Paradis terrestre de la tradition hebraïque constitue un des symbols, étant compris que cet état, cette tradition et ce centre constituent trois expressions de la même réalité» (1963, p.16) [«Este estado original puede ser representado por el concepto de centro primordial, del cual el Paraíso terrestre de la tradición hebraica constituye uno de los símbolos; entendiéndose que este estado, esta tradición y este centro constituyen tres expresiones de la misma realidad»].

La evocación del paraíso trasciende lo que Mircea Eliade ha llamado *nostalgie du Paradis* [«nostalgia del Paraíso»], como recuerdo lejano del bien perdido (1952, p. 19). El Paraíso es símbolo de un saber originario entregado por Dios (o los dioses) a los hombres; pero perdido en el decurso de la historia. La intuición de Raine sobre Blake es que el poeta e ilustrador no recurre arbitrariamente a los símbolos ni los usa «personalmente». *Signatura rerum* es para el pensamiento tradicional correspondencia de las cosas terrenas con las celestiales, soporte material de contenidos inefables; por esa razón no siempre completamente accesibles y sí finalmente polisémicos. Por ser signaturas son fecundas ante diversos acercamientos hermenéuticos, ninguno de los cuales invalida a los otros porque se inscriben en distintos niveles de intuición. El arte es sacramental, porque es signatura de aquello que lo informa: «The sacramental nature of art consists in this continual seeking and finding of an equivalent in nature for meaning» (Raine, 1982, p. 71) [La naturaleza sacramental del arte consiste en este continua búsqueda y hallazgo de un equivalente del significado en la naturaleza][10]. En concepto de Guénon, símbolos y mitos no son recursos estilísticos sino formas auténticas de traducción de la realidad última. La pérdida del contenido iniciático en algunos sacramentos cristianos justificaría la reticencia de Raine frente a su propia conversión. Esa pérdida coincidiría con la aparición de lo que Eliade considera hombre moderno en el sentido de habitante de un cosmos desacralizado[11]. El conocimiento iniciático inscribe al hombre en una historia sagrada, *in illo tempore*, distinta de la concepción historicista del hombre moderno. *In illo tempore* funciona el mito cosmogónico, que es paradigma de la intervención divina en el mundo. Al hombre natural debe sobrevenirle un «segundo hombre» que no es natural, sino iniciático; re-nacido desde los ritos instituidos por los dioses. La siguiente cita de Eliade ilumina el concepto de «Naturaleza» presente en Raine: «Para el primitivo, la Naturaleza no es simplemente "natural": es al mismo tiempo Sobre-Naturaleza, es decir, manifestación de fuerzas sagradas y ámbito en que se cifran realidades trascendentes» (2008, p. 13).

La cultura, por tanto, no es obra humana; más bien por medio de la cultura, es decir del conocimiento trascendente, es como el hombre vuelve a vincularse con los dioses. Imbuida

10 Lo resume Luc Benoist: «Ainsi le symbolisme n'est-il pas seulement comme on le suppose la fantaisie poétique d'une école littéraire ou une qualité *surajouté* aux choses » (1963, p. 19; los destacados son de autor) [«Así el simbolismo no es solamente, como se supone, la fantasía poética de una escuela literaria o una cualidad *agregada* a las cosas»].

11 En el caso de Raine no veo incompatible esta concepción con formulaciones más modernas de los así denominados ecoteólogos, un «sacramentalismo revivido» que vuelve a percibir que el mundo y quienes lo pueblan están imbuidos de Dios (Lawrence Buell, 2005, p. 303.).

de un ideario no ajeno al expuesto por Guénon, o por Eliade, influida por sus poetas, Blake y Yeats, en contacto con la «escuela tradicionalista», es comprensible la insatisfacción de Raine ante formas de exteriorización religiosa que no nutrían suficientemente su necesidad de misterio trascendente.

Lo expuesto hasta ahora no debe ser entendido como una plataforma a cuyo servicio estuviera su poesía: uno de los hitos de la búsqueda de Raine es el descubrimiento del saber tradicional; pero también su propia captación de la naturaleza y del arte. Señala Seyyed Horsein Nasr (2004): «I discovered, as time went by, her instinctive revulsion against much of what was going on intellectually and artistically in England turned into a more coherent philosophical attitude towards modernism based on traditional principles» (2004, p.184). [«Descubrí, a medida que pasaba el tiempo, que su instintiva revulsión contra mucho de lo que estaba sucediendo intelectual y artísticamente en Inglaterra, se volvió una actitud filosófica más coherente hacia el modernismo, basada sobre principios tradicionales»].

A esta apreciación de las doctrinas tradicionales en cuanto al arte y sus operaciones formales obedece su creación de la Academia Temenos, que en griego es el 'recinto sagrado que rodea el templo'. Nasr llama la atención sobre el hecho de que en sus últimos años Raine estaba persuadida de que el hombre y la naturaleza han caído por haber perdido el primero el rumbo de su relación con la segunda. Sus inquietudes espirituales se habrían volcado a la ecología. Raine estaría más cerca de la ecología profunda, es decir, aquella que trasciende el valor instrumental de la naturaleza. Su acérrima crítica al denominado Modernismo tendría relación con esta ecología «foundational» [«fundacional»] (Oelschlaeger, 1991, p. 301). No es que Raine haya hecho proclamas ambientalistas, sino que en su obra se trasluce la comunión con la naturaleza[12].

El poema «Lyric» [«Lírico»] dice: «Seas, trees and bird, alas! / Sea, tree, and bird was I» (p. 3) [«Mares, árboles y pájaro, ¡ay! / Mar, árbol y pájaro era yo»]. Brian Keeble comenta «...interpenetration of human and cosmic, spiritual and created universes that stamped her vision from first to last» (2008, p. 7) [«...interpenetración de los universos humano y cósmico, espiritual y creado, que estamparon su visión desde el comienzo hasta el final»]. Los poetas, más que los científicos, serían los encargados de asistirnos para percibir la continuidad e integración del hombre en el reino de las cosas creadas.

En su ensayo «What is the Use of Poetry» (2004) [Cuál es el uso de la poesía], Raine se detiene en una publicación periódica, bajo la tutela de F. R. Leavis, llamada *Scrutiny*. Ese «escrutinio» le parece opuesto al encanto de la poesía; se siente parte de una generación

12 Su apreciación de la obra pictórica de David Jones transmite algo parecido: «Unless he could transubstantiate, consecrate, 'make over' every flower, bird and beast as at once itself and significant of the sacred (and for David as for Blake everything that lives is holy because it is a signature of God) he would not be satisfied» (1982, p. 133). [«A menos que él pudiera transustanciar, consagrar, 'redecorar' cada flor, ave y bestia como eso mismo inmediatamente y significativo de lo sagrado (y para David, como para Blake, todo lo que vive es sagrado porque es una signatura de Dios), no podía quedarse satisfecho»].

que, lejos de los métodos analíticos, participaba del encantamiento de la poesía, no de su análisis. Los tiempos modernos se caracterizarían por una urgencia de expresarse en versos más que de educarse en la memoria de pasajes de la Biblia, de Wordsworth y de otros; lo cual formó parte de la educación de la propia poeta. La poesía de estos tiempos, según ella, es algo que la gente escribe pero que ya no se recibe. Su sensibilidad se manifiesta también en las artes visuales: además de sus estudios sobre los grabados de Blake, la contemplación de los cuadros dispara reacciones y juicios que ponen de relieve una visión sacramental: los objetos artísticos contienen un misterio y una revelación. Sería errado establecer un hiato entre la percepción de la naturaleza y la del objeto artístico: ellos son un libro que necesita ser descifrado. La conciencia de una naturaleza en peligro, la amenaza al hábitat o la reflexión ecológica no pueden verse como una de las corrientes que inducen a proteger el medio para salvaguardarlo y entregarlo. Lo de Raine es más profundo, en el sentido de una sacralidad ignorada o desvirtuada por las operaciones torpes de los hombres. John Lane acierta con una descripción descriptiva de la vía que realiza Raine: «... interfusion of inner and outer realities, what the artist herself called 'a feeling of transparency and interpenetration of one element with another', of transposition or metamorphosis» (2004, p. 210). [«... interfusión de realidades internas y externas, aquello que la artista misma llamó 'un sentimiento de transparencia e interpenetración de un elemento con otro', de transposición o metamorfosis»].

Parecidamente se expresa Wendell Berry, (2004) para quien la mayor aspiración de Raine fue «...to see things in their eternal aspect [...] the timeless as it 'moves through time'» [«... ver las cosas en su aspecto eterno (...) lo intemporal a medida que 'se mueve a través del tiempo'»] (2004, p. 82). En esta sensibilidad la presencia de la imaginación es definitoria. Raine se resiste a una espiritualidad fácil y desembarazada porque estaría desnuda de imaginación; y se resiste a la visión industrializada o analítica, que querría reducir las imágenes a conceptos o abstracciones. Ya en 1956 el poeta y crítico Philip Larkin saludaba sus *Collected Poems* declarando a la poeta como una de las autoras más serias y aclarando que esa seriedad reside en la completa devoción a su visión. Esa intensidad la instalaba lejos de sus contemporáneos. Raine realiza un camino espiritual del cual sus poemas son un testimonio. Percibía este carácter el poeta y estudioso argentino Héctor Ciocchini (1973):

> Como en los verdaderos ungidos, la vida que el público llama literaria no es una carrera, es un destino, el peso y la responsabilidad de cumplir un destino. Por eso su obra está penetrada de una meditación y una fuerza que acerca su obra poética a la vida religiosa (1973, p. 111).

La actitud de Raine no debe confundirse con una torre de marfil ni con ningún elitismo, como no sea el del espíritu. Responde a la necesidad de encontrar en su interior un venero de energías y de saberes que deben aflorar a la conciencia como una luz primigenia pero

largamente eclipsada. La luz del Mediterráneo aflora en su contacto con Sicilia y con Grecia, como más tarde aflorará la profundidad insondable de la India.

Es oportuno acudir a algunos poemas: «Dea» [«Diosa»] es un testimonio del maridaje entre el arte literario y la naturaleza. De esta última la mención es escasa; aparecen las amapolas y los cereales e indirectamente las rocas y la luna:

> *The secret of the risen corn soul elsewhere remembers,*
> *But here innumerable and small her scattered poppy-seed*
> *Of moments, hours and days...* (p.134).
>
> [El secreto de la surgida alma del cereal recuerda en todas partes,/ Pero aquí, innumerables y pequeñas, sus diseminadas semillas de amapola /de momentos, horas y días...].

La figura de mármol de la diosa visitada es intemporal. La diosa, presuntamente Démeter, ofrece cereal y una pesada cabeza de amapola. La naturaleza se transfigura en arte clásico: «With her grave lips of stone imparts a sacred silence» [«Con sus graves labios de piedra imparte un silencio sagrado»]. Hay un respeto venerable que se desprende de esa noble simplicidad y serena grandeza. Luego asistimos a una efusión de sangre, tal vez preparada emblemáticamente por la amapola; y esa sangre corresponde a cielo[s] violado[s], como si se tratara de un decurso perturbador, y por tanto reñido con la quietud que exhibe la diosa-estatua, en cuyo sosiego resplandece el fruto lozano de la naturaleza cultivada. La estatua puede ser «older than the rocks» [más antigua que las rocas]: el mármol trabajado por el artista recupera el estadio primitivo de la piedra. La naturaleza y el hombre se funden: las espigas de cereal, la amapola esculpida en la piedra, son vivientes. Aquí se revelan «...scattered poppy-seed / Of moments, hours and days and months and years forgotten» [«diseminadas semillas de amapola / de momentos, horas y días y meses y años olvidados»]. Del mismo modo el cereal se confunde con el alma: «The secret of the risen corn soul elsewhere remembers» [«El secreto de la surgida alma del cereal recuerda en todas partes»]; bien que esta simbiosis puede no ser entendida por todos: «... a mystery shows, though not to all» [« ...se muestra un misterio, aunque no a todos»]. La índole del misterio no está al alcance de cualquier sensibilidad. Tal exigencia llega hasta los versos crípticos del final, la revelación de un nuevo signo «obscured by blood / partly human» [«oscurecido por la sangre / en parte humana»] y la mención de las palabras finales, «violated heaven» [«cielo violado»]. La sangre, el hombre, la violación del cielo, indican una transgresión remota, un pecado original reeditado en el derramamiento de sangre, de ahí la violación del cielo. Los olvidos («oblivions», «forgotten» [«olvidos», «olvidados»]) metonímicamente anticipados por la amapola-adormidera, se unen a la necesaria *anámnesis*; y en el misterio de la estatua de la diosa parecen recobrarse los misterios antiguos.

Otro poema lleva un título decisivo y sugerente: «Natura Naturans» (p. 134). Este concepto se opone y complementa con el de *Natura naturata*. El participio pasivo revela la condición de lo estático: la naturaleza como una impronta grabada sobre sustancia maleable por parte de un ser superior, caracterizada por el fatalismo y rigor propios de las leyes científicas. El participio activo, en cambio, desnuda la índole originante, la plena actividad, la variable turgencia y el misterio del devenir. «Natura naturans» explora un despliegue no plenamente circunscrito por la mente humana. La tradición renacentista, apreciada por Raine, manifiesta una tensión en el hombre, que por un lado está subsumido en la naturaleza; pero por otro lado es criatura inteligente creada por Dios, quien lo exhorta a dominar a la naturaleza. El poema contiene *in nuce* las bases filosóficas de Raine: «Visible veils the invisible» [«Lo visible vela a lo invisible»], con múltiple aliteración, condensa el principio platónico del poema y de toda la poesía de Raine. Es propio de estos velos velar y de-velar; o bien, en uso de rimas internas, «Reveal, conceal» [«Revelar, ocultar»]. Esa es función de la naturaleza, cuya «fleeing mind [is]never still» [«mente fluyente nunca (está) quieta»]. Raine opera con las paradojas del movimiento, de modo semejante a Keats, («Ode on a Grecian Urn» [«Oda sobre una urna griega»]) Stevens («Anecdote of the Jar» [«Anécdota de la jarra»]) o Eliot (*Four Quartets*). La joven princesa, presumiblemente una estatua enterrada bajo la vía Apia, «With her grave lips of silent dust imparts a mystery» [«Con sus graves labios de polvo silencioso imparte un misterio»]. «Grave» [«Tumba»] sugiere el gesto de la princesa y también su sepultura. Ella está «sealed in the perfect signature of what she was» [«sellada en la perfecta signatura de lo que ella fue»]: descorrido el velo, cada cosa remite a otra que es como su modelo o patrón. En el caso de la princesa, la signatura es perfecta: coincide con la cosa velada-revelada; porque ambas, la princesa y su presunta estatua, son emisarias del misterio. El poema se cierra dentro de la semántica del velo. Es ahora «A Frond in the coal» [«Una fronda en el carbón»], asociando una naturaleza viviente, la fronda, con otra inerte, el carbón. El conjunto se espiritualiza con la figura del ángel rastreado sobre el muro que se resquebraja, y se naturaliza en la mención de las crisálidas que resultarían brotar de «that bright ephemerid the soul» [«esa brillante efeméride, el alma»]. La naturaleza, *naturans*, devela y revela el misterio del alma escondida en ella, poseedora del misterio de lo efímero, que sin embargo yace en la aparente imperturbabilidad de la piedra. «The dancer of the whirling dance» [«El bailarín de la danza arremolinada»], acaso el tiempo que pasa va descorriendo velos: en el fondo se halla lo invisible, que la naturaleza re-vela incansablemente proponiendo nuevas signaturas.

«Shadows» [«Sombras»] (p.128) ejemplifica esta fusión que Raine logra poéticamente entre olvido platónico, visión de la naturaleza y conciencia de caída. La sombra del ser humano, que en otra cosmovisión podría tener capacidad transfiguradora, acá se ha vuelto entenebrecedora de la naturaleza. Como en el mito de Parzival la operación ruinosa del hombre se traduce en infertilidad: «Because I tread these black rocks they are barren, / Because I have found these islands they are lost» [«Porque yo piso estas rocas negras son estériles, /

Porque yo he encontrado estas islas están perdidas»]. Raine no adjudica el adjetivo «barren» [«estériles»] ni al agua, ni a los seres animados, ni a la isla, sino a las mismas rocas, que se creerían estériles aun antes de ser pisadas por el ser humano. Las islas tienen reminiscencia del lugar edénico, el paraíso perdido por la intervención humana.

Finalmente, en «The Poet Answers the Accuser» [«El poeta responde al acusador»] (p. 235) la poeta desdibuja su personalidad entre dos versos casi calcados, el del comienzo, «No matter what I am» [«No importa qué sea yo»] y el del final, «What matter who I am?» [«¿Qué importa qué sea yo?»]. En la primera parte de esta veintena de versos, regida por «¿qué soy?», la poeta se identifica con agua, viento, piedra, pájaros y olas. Su función poética, es decir, su plasmación en palabra, es solo la voz de un componente minúsculo de la naturaleza: la gota en el océano, la burbuja en la espuma blanca, el aliento en el aire errante. Pero en la pregunta sobre el quién, la poeta se responde «I am, but do not know, my song» [«Yo soy mi canto, pero no lo conozco»], y revela «...in my making take their joy / In my unmaking go their way?» [«¿Pero qué claman los elementos en mí / que en mi hacer toman su gozo / en mi deshacer siguen su camino?»]. Diferente de «Shadow», el poeta, como una reedición del mito de Orfeo, da sentido al objeto de su canto, el cual se imbrica con el canto de la naturaleza, «A note struck by the stars I am» [«Una nota tocada por las estrellas soy»]; pero también de la historia humana: «A voice of the unremembered dead, fleeting as they—» [«Una voz de los muertos no recordados, efímera como ellos—»]. Deja inconclusa la última frase, sin permitirnos más que avizorar cuál sea el destino o la deriva de los muertos.

Este recorrido por algunos textos de Kathleen Raine demuestra la misteriosa andadura de la palabra poética auténtica, la cual no se agota en calidad de vehículo de transmisión de un ideario porque su soplo está más allá de la zona conceptual de las ideas, doctrinas o programas. El hecho de que Raine haya cursado las páginas de los grandes poetas, como también de los filósofos, pensadores y místicos que jalonan su camino espiritual, ayuda a comprender la índole genuina de una vida dedicada a la búsqueda de la verdad trascendente, con los altibajos que esa búsqueda pueda entrañar. La poesía de Raine testimonia este esfuerzo de búsqueda, pero es más que poesía testimonial: es simplemente Poesía, misterio de la metáfora, soplo inefable.

Referencias Bibliográficas

Asti Vera, A. (1969). Estudio preliminar. En René Guénon. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (pp. xi-xxxiv). Buenos Aires: Eudeba.

Benoist, L. (1963). *L'ésoterisme*. París: Presses Universitaires de France.

Berry, W. (2004). Against the Nihil of the Age. *Temenos Academic Review* (7), 81-99.

Blacker, T. (2004). Peregrinations. *Temenos Academic Review* (7), 101-128.

Bluell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism*. Massachussets: Blackwell Publishing.

Bushrui, S. (2004). Raine's Contribution to Yeats Scholarship. *Temenos Academic Review*

(7), 145-161.
Ciocchini, H. (1973). *El sendero y los días*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
Eliade, M. (1952). *Images et symboles*. París: Gallimard.
Eliade, M. (2008). *Muertes e iniciaciones místicas*. La Plata: Terramar.
Guénon, R. (1927). *La Crise du monde moderne.* París: Gallimard.
Keeble, B. (2008). *Kathleen Raine.* Londres: Temenos Academy.
Lane, J. (2004). These I Have Known: Kathleen Raine's Artists. *Temenos Academic Review* (7), 206-212.
Larkin, P. (1956, agosto 16). Abstract Vision. Collected Poems by Kathleen Raine. *BST 15, 11*.
Lindop, G. (2004). A Golden String: Raine, Blake and Tradition. *Temenos Academic Review* (7), 129-144.
Nasr, S. (2004). Raine and Tradition. *Temenos Academic Review* (7), 179-185.
Oelschlaeger, M. (1991). *The Idea of Wilderness*. Londres; New Haven: Yale University Press.
Raine, K. (1962). *Blake and Tradition*. Washington: The National Gallery of Art. Andrew Mellon Lectures in the Fine Arts, 11.
Raine, K. (1975). *The Land Unknown*. Nueva York: George Braziller.
Raine, K. (1982a). *The Inner Journey of the Poet*. Nueva York: George Braziller.
Raine, K. (1982b). *The Human Face of God. William Blake and the Book of Job.* Londres: Thames & Hudson.
Raine, K. (1986). *Yeats the Initiate*. Dublín: Dolmen Press; Londres: George Allen & Utwin.
Raine, K. (1991a). *Autobiographies*. San Rafael: Coracle Press.
Raine, K. (1991b). *Golgonooza, City of the Imagination.* Ipswich: Golgonooza Press.
Raine, K. (2001). *Collected Poems*. Washington: Counterpoint.
Raine, K. (2004). What is the Use of Poetry? *Temenos Academic Review* (7), 11-26.
Said, E. (1978). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

Motivo Clásico y Novela Venezolana Actual

Luis Mora Ballesteros*

Nota del Editor

Este artículo resulta de especial interés para nuestra revista, ya que supone la apertura a literaturas de, en ocasiones, difícil acceso, por lo tanto, poco transitadas en Argentina, como lo es, en este caso, la venezolana actual.

Resumen: Este trabajo amplía una propuesta anterior sobre los aspectos intertextuales en la novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán, para así vindicar la lectura de un texto de data reciente que ha permitido una aproximación al estudio de una parte de la literatura venezolana actual, la denominada literatura venezolana del siglo xxi. El trabajo procura responder a una necesidad surgida a raíz de la relectura, a fin de establecer otros elementos que superen la visión de relación, contraste, influencia y fuentes con obras antecedentes de la tradición literaria, evitando de esta forma incurrir en la perniciosa tendencia de volver rígidos los métodos, transformándolos en una suerte de receta, la cual liquida cualquier posibilidad de pluralismo, y, al mismo tiempo, los convierte en una ideología.
Palabras clave: Viaje al Averno, Motivo Clásico, Relaciones Intertextuales, Literatura Venezolana.

Abstract: *This work extends a previous proposal on the intertextual aspects in the novel* Averno*, of Gabriel Jiménez Emán. It has in order to vindicate the reading of a recent text that which has allowed an approach to the study of a part of present Venezuelan Literature, the denominated Venezuelan Literature of the twenty-first century. This article tries to respond to a necessity arisen as a result of a closer reading , with the intention of establishing some other elements that surpass the attempt of linking, contrasting, finding influences and sources between or in the novel and precedent works of the literary tradition. In this way avoids to incur in the pernicious tendency of making the methods rigid and transforming them into a prescription formula, which eliminates any possibility of pluralism; and, at the same time, it becomes an ideology.*
Keywords: *Trip to Averno, Classic Motif, Intertextual Relations, Venezuelan Literature.*

---

* Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura, por la Universidad de los Andes (ULA, Venezuela); Magíster Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA, Venezuela); doctorando en Letras en la Universidad Simón Bolívar (Venezuela). Correo electrónico: lmballesteros.letras@gmail.com.
Fecha de recepción: 14-10-2013. Fecha de aceptación: 08-11-2013.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 25-39.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Averno: Una Novela Escrita en Clave de Anticipación

Antes de aproximarnos nuevamente al texto es oportuno destacar que este, y su relación con la formación de un personaje[1], Juan Pablo Risco (JPR) —dado que se trata de una novela de tipo social—, sugiere un acercamiento a la Venezuela de hoy, es decir, a la nación del siglo xxi inmersa en una modernidad incompleta[2]. En la novela, las categorías de *progreso, modernidad* y *tecnocracia* —entre otras— resultan evidentes en su tejido narrativo. El país expuesto se encuentra en medio de una encrucijada, que tiene algunos visos de incertidumbre. Además, en *Averno* (en adelante: *AV*), la bonanza de un imaginario económico, que se frustra por distar en años de su materialización, y la estafa a la que se somete al país son algunas de las apropiaciones discursivas de las que se vale el autor para construir y diseñar la trama narrativa, y por tanto, su noción tan peculiar del mundo social y político venezolanos desde una perspectiva personal e intimista.

En este sentido, para el caso de *AV*, la idea de una novela social encaja en lo señalado por Rico, en Pozuelo, (2006) pues «donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en el que el individuo en entornos familiares, en especial la ciudad, es solo él mismo y está solo consigo mismo» (p. 90). Brijaldo, por su parte, expone que: «En este averno posmoderno, después del caos de una ciudad colapsada e integrada por una serie de avernos que la subdividen, 'Catia era el grande, el verdadero infierno de la ciudad'» (2010, p. 5).

AV es —en una dirección— la apuesta discursiva de un autor visionario que despliega una profecía nefasta en claves de anticipación, que se disgregan en el entramado que constituye sus veinticuatro capítulos. Y es también, —en un segundo giro— un conjunto de sucesiones y pinceladas narrativas que esbozan un cuadro de secuencialidades episódicas que dan lugar a la incursión de un personaje protagonista[3], cuyas marcas de filiación heroica parecen mostrarlo como a alguien a quién le depara algún designio secreto; emprendiendo así una batalla titánica frente al poder constituido, tan solo con las armas de la creación y del arte.

En suma, este es también, a grandes rasgos, el contenido de un panorama sombrío de una ciudad infernal y apocalíptica de la novísima narrativa venezolana (Torres, 2006). Ciudad en la que habita y transita JPR, un ser atormentado por las alucinaciones, que cumplen una

1 *Bildungsroman,* tal como ha señalado la crítica alemana.

2 Para Ortiz, R., «Un primer aspecto a señalar, en cualquier debate, tiene que ver con el legado del pasado. Más precisamente, la constitución de formas de organización social y de sociabilidad establecidas durante el periodo colonial y las crisis de independencia. Con esto quiero decir que la modernidad va a surgir a partir de un umbral previo, de una tradición socialmente configurada, de una síntesis históricamente madurada en el contacto entre el colonizador, los pueblos indígenas y, en el caso de muchos países, del trabajo esclavo del negro africano [...]. En América Latina, el contacto entre indígenas, africanos, portugueses y españoles crea una nueva tradición, distinta de los países metropolitanos y del pasado precolombino» (2000, p. 45).

3 El autor entrega a este —y a otros personajes— la responsabilidad de solventar el *caos* creado por el hombre y no por Dios. Un *caos* cuya máxima expresión es el Apocalipsis, la destrucción del mundo; es decir, la destrucción de la ciudad como un signo del fracaso del macropoyecto de la modernidad, una vez que se ha sobrepasado el golfo que separa en puntos equidistantes la lógica y la razón de la ambición y el mal.

función específica en el singular viaje del personaje por el inframundo. Un personaje que posee algunos rasgos arquetipales y marcas de filiación heroicas.

Afluentes: *la Intertextualidad*

> *¿No ha sido más bien que el mundo de los métodos se ha transformado en un gran supermercado, con sus mostradores llenos de programas bien confeccionados y listos para su uso: una pizca de Bajtín para emplear en la interpretación de un texto, un poco de Foucault o de antropología cultural a la Lotman para este otro texto, un poco de Riffatere con Genette espolvoreado por encima para aquel otro texto?*
>
> Remo Ceserani

Otros enunciados —centrados en el autor—, que bien pueden servir para guiar el trazado, y así determinar la presencia del motivo clásico del Viaje al averno (en adelante: VAA) en *AV,* podrían ser los siguientes: 1) las influencias y referencias literarias, directas e indirectas, de la tradición canónica grecolatina, estrechamente ligadas a la formación cultural e intelectual del escritor; 2) las vivencias y experiencias del propio novelista, que atenderían a «buscar» el carácter autobiográfico de la novela, asunto propuesto en una investigación de corte romántico; y 3) la búsqueda y pesquisa de las fuentes de influencia y absorción, así como los libros que consultó el autor como parte de su investigación para construir y diseñar el tejido narrativo.

Sin embargo, demostrar esto tan solo nos ubicaría en un plano en el que la intertextualidad tiene un enfoque monolítico, dando lugar así a una interpretación que pivota sobre un método rígido. Además, cuando se realiza un estudio de relaciones intertextuales este no solo debe concebirse desde una perspectiva literaria restringida, en otras palabras, únicamente tomando como referencia lo que está plasmado por la huella y la escritura del hombre a través del tiempo, lo que da fe de una evidente filiación y relación con lo actual.

La propuesta aquí presentada, para el estudio de las relaciones intertextuales en la novela —desde una perspectiva más amplia y menos rígida—, plantea vindicar el papel que juega el lector en la significación y resignificación de los enunciados, temas y motivos, pues, tal como lo expone Zavala:

> Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector (2007, p. 1).

Los planteamientos expuestos sugieren dos consideraciones iniciales en torno a la intertextualidad:

a) La primera busca encontrar filiaciones, absorciones, copias o préstamos (citación, mención y absorción).
b) La segunda —más amplia y menos restringida—procura ahondar en las relaciones y su actualización, teniendo como actor al lector y a su interpretación.

Por ello, es preciso subrayar que, en el caso de *AV,* las alucinaciones experimentadas por JPR funcionan como dispositivos narrativos que hacen referencia a lo que los griegos llamaron *Nekyia o necuia* (*ἡ νέκυια*, 'la evocación/convocatoria a los muertos'), referida al viaje al Hades como punto inicial de la *Katabasis* (Del gr. **κατὰ**, 'abajo', y **βαίνω**, 'avance') o descenso, y posterior expedición a los infiernos («ad ínferos»). Lo útil de estos artificios en *AV* radica en que los estos ponen de manifiesto los procedimientos que la *transformación*, propuesta por Genette (1982), acciona en el *hipertexto;* pues, a partir de los textos que conforman el *hipotexto*, se llega al anterior. Esta invención del autor es considerada —también se deduce gracias a Genette— como una técnica de *transposición textual*, es decir, una relación de *transformación* del régimen serio.

Además, estos elementos constitutivos del análisis intertextual, definidos por Genette (1982), posibilitan determinar cómo opera el *hipertexto* que tiene como *hipotexto* lo reseñado en algunos textos canónicos de la tradición literaria grecolatina al narrar los sucesos previos al descenso al Hades/infierno (Inframundo o «mundo de los muertos») de los personajes Odiseo, Eneas, Orfeo y Dante[4]. Genette se refiere así a este tipo de relación: «Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1982, p. 14).

Por tanto, resulta oportuno mostrar, mediante un ejemplo de la novela, cómo se diseñan en la *arqueología textual moderna* (Zavala, 2007) estos dispositivos narrativos, y por ende, estas relaciones de transformación del régimen serio (Genette 1982), de orden iniciático en el descenso al averno de JPR:

> En el rincón de uno de los pasillos vio rasgarse el aire y mostrar, como desde una pequeña pantalla, un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes. Ello duró solo unos segundos, pero fue suficiente para que Juan Pablo se sintiera tocado por un sentimiento de predestinación (Jiménez, 2006, p. 19).

4 Desde la literatura homérica (*Odisea*), que narra los periplos del retorno de Odiseo hacia su patria Ítaca, hasta el viaje o descenso de Dante a los infiernos (*Divina Comedia*), el motivo del VAA ha estado presente en la tradición canónica heredada de Occidente. Este viaje al inframundo, según García, existe «Desde la epopeya acadia de *Gilgamesh* a la *Divina Comedia* [...] Es un motivo literario iridiscente y fascinante, con su sobrecarga de tonos religiosos peculiares» (1981, p. 27).

Del fragmento anterior, también se desprenden elementos intertextuales que expresan, desde la enunciación a la composición de un *pastiche* de orden lúdico que, según Zavala, presenta «asimilación de elementos del texto a partir de una lectura personal... (2007, p. 7). Del texto del cual asimila elementos Jiménez Emán, para este enunciado en particular, no es otro que uno de los que conforman su *hipotexto*, en este caso la *Divina Comedia* (DC) en su canto xxiv versos 73-78.

> Mientras nos acercábamos al centro
> que a toda gravedad llama y aduna,
> y temblaba del frío eterno dentro
> si lo quiso el destino o la fortuna
> no **sé,** mas entre testas paseando,
> mi pie le dio con fuerza al rostro de una.
> (Alighieri, 2004, p. 362)

En este fragmento se aprecia el *intertexto* sin comillas ni referentes textuales previos: «un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes» (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

Es posible que esta construcción guarde una relación de orden transtextual con los círculos del *Infierno* de Dante. En principio con el círculo siete, el de los «Violentos» en su recinto uno del río Flagetonte ('río de fuego'), dado que se alude (en la *transformación* generada a partir de uno de los *hipotextos*) a las gentes que allí se encuentran lanzando «*ayes*» «ahogándose en fuego». Sin embargo, esta afirmación puede resultar adelantada, ya que es un tanto probable que el autor construya estas unidades discursivas en el afán de ir hilvanando un tejido narrativo que está supeditado al cumplimiento de los niveles en los que opera el VAA, tales como: la *Nekyia,* la *Katábasis y* la *Anábasis.* Por consiguiente, es justo identificar si, en efecto, estos niveles se cumplen en la novela, además de cómo se llevan a cabo.

Del Motivo Clásico: el VAA en *AV*

a) La *Nekyia*

En la novela, la *Nekyia* ('llamado de los muertos') se cumple a cabalidad, siendo esta realización parte del diseño de las claves de anticipación al VAA. El llamado de los muertos se genera a raíz del marco inicial en el que mueren trágicamente el personaje Esteban y otros dos de sus acompañantes, en un accidente luego del baile de graduación. El personaje, JPR, experimenta una de sus alucinaciones que fungen, al mismo tiempo, como dispositivos discursivos y como elementos generadores de significado textual (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

En el nivel de observación de estos dos hitos relevantes constitutivos del relato (las alucinaciones y la *Nekyia*), también se aprecia «...uno de los dobles niveles de opuestos mecanismos transposicionales que reconoce Genette...» (Vilanova, 2006, p. 107). Estos

niveles de opuestos mecanismos son la *expansión* y la *reducción,* puesto que resulta indudable negar que los dispositivos narrativos empleados por el autor, como clave de anticipo y mecanismos generadores de significado textual, en su muy particular *transformación* del régimen serio, son de menor extensión; es decir, abarcan menos cantidades de material de relato en la construcción de las situaciones iniciales del motivo narrativo del VAA, cosa que no sucede en los textos base que conforman el *hipotexto*, la *Odisea* (*OD*) y la *DC*. Ergo, para este caso, el autor ha optado por la *reducción.*

Por ello, la relación de *transtextualidad*, presentada mediante una intertextualidad implícita entre los textos referidos, logra evidenciar la *co*-presencia de un texto previo (pre-texto) a la construcción de la novela, para el diseño de las matrices discursivas que integran su trama narrativa muy personal, a través de la *reducción,* de los textos que conforman el *hipotexto.*

En otro orden de ideas, Vilanova, parafraseando a Genette, señala que para este «la transtextualidad (a la que, ya se vio, podría asimilarse casi totalmente la literatura misma) es todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, un texto con otros textos» (2006, p. 31). Por tanto, resulta conveniente detenerse un instante a reconocer que, en el análisis de la lógica secuencial del desarrollo del tejido narrativo presentado en la novela (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspenso, generadores de su *hipertexto* [Zavala 2007, p. 7]), se desprenden elementos discursivos específicos del texto que sirven de guía en la representación y evocación del imaginario del palimpsesto en torno al VAA al que remite la novela, y que lo comunican con un texto «A» integrado por las narraciones previas pertenecientes a *OD*, *DC*, *Ilíada* (*IL*) y *Eneida* (*EN*).

También en la novela existen marcadores discursivos en el diseño de las estrategias narrativas de la organización textual general, tales como la *representación y evocación (descripción),* que para Zavala suelen ser «...casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía...)» (2007, p. 7).

Además, un análisis más detallado de las estrategias narrativas que evidencia *AV* en un marco referencial de relaciones intertextuales presentan las claves de anticipo y los elementos discursivos de la *evocación, alusión y representación*, como elementos narrativos iniciáticos que operan como *subtextos*, según Tseëlon (*apud* Zavala 2007), dado que, son «producto de una determinada estrategia de seducción o poder» (2007, p. 20). Esto permite poner en evidencia las fuentes de influencia y asimilación (*hipotexto*) de las que el autor nutre su invención (*hipertexto*) desde la *transcodificación transtextual*, definida por Zavala como un:

> Nivel de sentido compartido por un pre-texto y un texto huésped, ya sea en la traducción, en la anotación textual o en otras formas de transcodificación, como la ecfrasis o la sincresis intercódica. Supuesto de subtexto común al pre-texto y al texto huésped (2007, p. 20).

Otra clave de anticipación específica, que funciona como parte de esos niveles de sentidos compartidos entre el *hipertexto* de la novela y los que integran su *hipotexto* —como parte constitutiva y configurativa de la *Nekyia—,* se encuentra en el siguiente fragmento:

> Los cadáveres de los dos jóvenes acompañantes en los féretros de tal modo desfigurados y maquillados, causaron a Juan Pablo otra alucinación, cuando miró hacia un rincón de la sala funeraria y vio rasgarse el aire y abrirse una pantalla donde unos bebés se ahogaban en una bañera gigante, y luego eran tragados por un remolino (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

Se aprecia que el autor ha elaborado dos construcciones (situaciones/acciones) que se conectan con su *hipotexto*. Estos dos *sub-textos* (caso de *DC* y *OD*) atienden a la *Nekyia* en la novela, que se conforma en torno al episodio de la muerte de los compañeros. El autor comienza a diseñar las condiciones previas al descenso a los infiernos a través de una de sus claves de anticipación específicas como lo son las alucinaciones experimentadas por su personaje, quien, por cierto, no sospecha el significado real de tales afectaciones.

Por ello, el autor mostrará a un personaje atormentado, que se siente perdido en un tránsito iniciático hacia lo desconocido, requiriendo tal vez, sin saber, de la guía de un maestro que logre advertirlo, tranquilizándole, en la posibilidad de que quizá algún día visitarán un paraíso, una nueva tierra, proclamada con palabras[5].

b) La *Catábasis*

> *Es fácil descender a los infiernos...*
> *pero volver a subir,*
> *retroceder sobre los propios pasos*
> *hasta el aire libre...*
> *es un problema*
> Virgilio

Para el VAA (*ad inferos*) de JPR, y para dar sentido a las acciones/secuencias presentes en la novela, Jiménez Emán emplea los tópicos *homo viator* 'hombre viajero') e *Iter vitae* ('la vida como camino'). Estos sirven de eje fundante para justificar la estructura de una novela de formación. El protagonista transita por distintas situaciones/desplazamientos que son

5 Se realiza esta observación por aclarar las razones que conducen al personaje a un VAA, ya que el dirigirse hacia ese espacio tiene a su vez un conjunto de rasgos. Es decir, el viaje opera según algunas motivaciones: rescate del ser amado (Orfeo), información de los impedimentos del regreso a la patria (Ulises), probidad de la fe, lealtad y pureza eterna ante la tentación (Cristo), cristalización y prueba del amor cortés (Dante)...

constitutivas en la naturaleza del héroe, quien experimenta, viaja y transita un camino en el que el VAA es estadio esencial, tal como ocurre con Ulises, Eneas y Dante. A este respecto, según Luquín:

> La gran posibilidad de la vida humana como *Homo Viator* es una expresión constantemente recurrida en la literatura. La *Odisea*, en donde el sujeto, gracias a su astucia dio nombre, en su errar por mares y tierra, al espacio, es muestra de ese valor al viajar que otorga la conciencia humana (2008, p. 10).

El diseño arquetípico de JPR, como personaje que viaja a otros lugares y emprende la vida como camino, quizá también obedece a las características atribuidas a la invención del héroe mítico. Este es un émulo de Jiménez Emán por imitar las características estructurales de la literatura heroica puesto que el *hipertexto* generado a partir de los clásicos canónicos referidos (*su hipotexto*) dista en tiempo de las situaciones míticas o reales descritas en ese texto «A», del que se compone el «B».

Además, seguir esos rasgos arquetipales de filiación heroica y homérica, en la *transformación*[6] presentada en su hilo narrativo, lleva a afirmar otro de sus atinos en el diseño de los artificios narrativos, al trazar un camino global del personaje protagonista, quien transita por distintos estadios de la naturaleza heroica. Pues, como se señaló «…el VAA forma parte de aquellos motivos poéticos que fueron creados sin apoyo real, solo en virtud de un anhelo ideal…» (Frenzel 1980, p. 397).

Si bien Homero, Virgilio y Dante (como representantes de la tradición literaria grecolatina) muestran estas representaciones que constituyen rasgos arquetipales del hombre-héroe, Jiménez Emán, a través de su personaje, demuestra que estos rasgos, hazañas y valores no son de uso exclusivo de esos contextos histórico-culturales, sino que se aplican a cualquier mundo, incluido el nuestro, el mundo latinoamericano, al sustraer esos artificios y características de los rasgos arquetípicos generales de la literatura homérica, virgiliana y dantesca, en una particular *transformación* generada a partir de los dispositivos narrativos conformados por las alucinaciones del protagonista en uso de los tópicos *homo viator* e *Iter vitae.* Por tanto, es justo recordar lo que se espera de la bajada del héroe, tal como lo expone Campbell, pues:

> El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la

6 Esta *transformación* del *hipotexto* es, según Genette: «Sin dudas la más importante de todas las prácticas hipertextuales, no solo por la relevancia /importancia histórica y estética de algunas grandes obras que de ella han resultado, sino también por la amplitud y variedad de procesos que contribuyen a ella» (1982, p. 237).

> humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida (1971, p. 19).

En espera de ese retorno, el autor sumerge a su personaje en el motivo del VAA. Esto se evidencia a través de un ejemplo extraído de la novela:

> Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada. Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso, pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras (Jiménez Emán, 2006, p. 20).

En el fragmento anterior se aprecia la recurrencia en la construcción de los dispositivos narrativos que se elaboran a partir de las alucinaciones del personaje protagonista. El personaje experimenta en vida rupturas espacio-temporales que lo trasladan a un VAA. La *transformación*, que en este caso opera como elemento indicador de generación textual, evidencia la absorción del motivo literario presente en las demás literaturas de la tradición canónica grecolatina; en específico, en *OD*, *EN* y *DC*. Además, para denotar las marcas de filiación canónica y los elementos presentes en la transformación, se aprecia que:

1. *Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada* (Referencia al inicio de la *DC*): «A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura / con la senda derecha ya perdida» (2004, [*Inf.*, vv. 1-3], p. 157).
2. *Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso* (*mimotexto* de la construcción simbólico-cultural de la entrada del *Averno*.
3. *Pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras* (Presencia del guía en la exploración del averno, *EN*).

Ampliando el fragmento seleccionado también se aprecia una *imitación* de los cantos i-ii de la Comedia de Dante:

> Le sacó de allí como pudo y le llevó por entre el Infierno y el Purgatorio y le puso cerca de la imagen de una bella mujer. Lezama Lima echó a andar y Juan Pablo le siguió, hasta que salieron subiendo un collado que se presentaba iluminado por los rayos de un sol naciente, y entonces Juan Pablo pudo salir de su alucinación (Jiménez Emán, 2006, p. 20).

La *transformación* del hipotexto *DC* se efectúa realizando una *imitación* que posee una extensión «reducida» (ver *reducción*) en el hipertexto de la novela. No obstante, el contenido global de este fragmento del relato alude con exactitud a lo manifiesto en *DC*. En otro

fragmento de la novela, se aprecia una *ampliación* del *hipotexto* del cual se nutre el autor. En este fragmento opera una *transformación/transposición* de régimen serio que incluye la elaboración de un *intermimotexto*. En este caso se imitan los cantos I-II de *DC*:

> En ese instante, en el tumulto, vio Juan Pablo un gran hueco donde se levantaba una gran puerta, y en ella vio una inscripción espantosa. Pero ahí estaba otra vez el poeta Lezama para calmarlo, acompañado de otro poeta llamado Elisio. En el vestíbulo de esa entrada vieron a un grupo de indiferentes, a aquellos que pasaban la vida sin hacer nada en el mundo, cerca de la ribera de un río. Cruzaron y llegaron a la otra ribera acompañados de un barquero que trasegaba las almas de los condenados, y allí mismo, deslumbrado por una fortísima luz, cayó sumergido en un sopor tan profundo que le hizo abrir los ojos a la realidad (Jiménez Emán, 2006, p. 39).

Es justo recordar que el canto primero, *Infierno,* en *DC* se compone de una estructura de treinta y cuatro cantos. La narración del canto I —que opera como introducción del poema sacro— presenta a un Dante que transita perdido, como él mismo lo señala, en medio del camino de la vida, extraviado en una selva oscura. Antes de entrar al *infierno* —en su antesala—, el poeta se encuentra con su maestro y guía Virgilio, a quien profiere loas y elogios por haber heredado de este el estilo, y, por ende, el honor que mana. En este sentido, es oportuno considerar lo que señala Marinkovich: «La *transformación* es la categoría que provoca cadenas intertextuales entre diferentes tipos de textos, discursos o situaciones comunicativas, en donde éstos se reconstruyen, se reformulan (en otras palabras, se *recontextualizan*)» (2004, p. 25. El destacado es nuestro). Sin embargo, la *transformación* que realiza Jiménez Emán mediante la *reducción* permite establecer relaciones de orden intertextual.

La *transformación* que se evidencia en el *hipertexto* dista particularmente de su *hipotexto*, gracias a la forma en que se elabora el argumento a partir de los mecanismos narrativos. Este rasgo tiene una notoriedad evidente: las alucinaciones experimentadas por JPR. Vilanova, a este respecto, expone que:

> En el campo de la literatura, el motivo del 'VAA' no implica siempre necesariamente la muerte fisiológica; puede ocurrir (y sucede con frecuencia) que no se dé 'la cesación de muerte' sino un acontecimiento, un fenómeno que tenga como consecuencia un 'cambio' una 'mutación' (2006, p. 76).

Lo expuesto permite afirmar otro de los atinos del autor en la construcción de su personaje protagonista. Jiménez Emán ha diseñado un muy útil dispositivo generador de intertextualidad. Las alucinaciones vivenciadas por JPR le suceden en vida, no se experimentan en muerte, tampoco viajando al averno en una suerte de desdoblamiento en el espacio-tiempo. El autor

altera la visión cronológica de la realidad y diseña una acción atemporal que inicia un viaje del personaje al mundo de los muertos. Esta alteración del espacio-tiempo, según Befumo, hace que en la novela exista «La ruptura de la conexión del hombre con el espacio (que por lo general se traduce en la modificación de las relaciones básicas acá-allá, adelante-atrás, afuera-adentro, etc.)» (1984, p. 143).

Además, el autor se apega a la tradición —a la grecolatina, que es su mayor fuente de absorción en la generación de textualidad— en torno al VAA, puesto que utiliza en su *hipertexto* un apego estricto a los elementos constitutivos en la exploración de los infiernos. Por ejemplo, hace uso de la barca como medio de transporte al averno, algo presente en casi todas las literaturas universales. Según De Brand:

> La barca como medio de transporte al Averno forma parte de una extensa tradición iconográfica y mitológica que data de tiempos ancestrales. La idea de una barca y un guía forma parte de una diversidad de ceremonias en las que los hombres vivos pretendían guiar las almas por los senderos desconocidos de la muerte. De esta manera, e ingenio traduce su desconocimiento en la imagen de la barca como la forma más próxima de introducirse al mundo subterráneo (2006, p. 21).

Es evidente que lo señalado por la autora corresponde de forma exacta con lo expuesto en *AV,* en relación con la construcción de la *Catábasis*. En este aparte, lo manifiesto en los textos canónicos que conforman su *hipotexto* está presente. En específico, la imagen o símbolo de la barca que circunda y navega por entre los lagos infernales que rodean al averno existe. La barca es el medio que utiliza JPR para explorar los infiernos, tal como expresa la tradición canónica en relación con la construcción de este símbolo. En este sentido, Chevalier aclara que:

> «La muerte no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer verdadero viaje» [Bachelard, 1942, p.100]. Esto es lo que evoca la imagen de la barca de Caronte que atraviesa el Aqueronte, río de los infiernos, y las numerosas leyendas de los barcos de los muertos y de navíos fantasmas. Todas estas imágenes llevan «el símbolo del más allá» [Bachelard, 1942, p. 107] (Chevalier, 1986, p. 179).

En este particular el autor se apoya principalmente en las alucinaciones del personaje JPR para constituir la *catábasis* en la novela. Estas funcionan como un dispositivo de generación textual en torno al argumento narrativo de su *transformación*, en el diseño de su VAA, tomando distancia de lo que propone la tradición canónica. Chevalier, citando a Bachelard, expresa que «...la barca de Caronte va siempre a los infiernos. No hay barquero de buen agüero. La barca de Caronte sería así un símbolo que permanecerá vinculado al indestructible infortunio de los hombres...» (1986, p. 179), y en este caso el autor omite este vehículo que interviene en

el descenso a los infiernos. El medio de transporte, en la *Catábasis* en *AV*, lo representan las alucinaciones del personaje, siendo esta una estrategia particular y un artificio narrativo de utilidad para introducir a su personaje en el mundo subterráneo, el mundo de los muertos; sin que esto signifique que las alucinaciones experimentadas por el personaje no sean una muestra de su padecimiento y sufrir, dado que el personaje se constituye además con los tópicos del *Iter vitae* y el *homo viator*.

La particular *catábasis* del VAA en *AV* —al tiempo de parecerse— también se separa un tanto de la tradición clásica en lo expresado en los textos modélicos que conforman su *hipotexto*, dado que la presencia del guía en los infiernos (La Sibila de Cumas, Circe y Virgilio) es sustituida por el escritor cubano José Lezama Lima. Además, quien efectúa el viaje, el viajero, no es ninguno de los héroes presentes en el *hipotexto* (Dante, Orfeo, Ulises, Eneas), pues en el *hipertexto* (la novela), quien viaja es JPR, un personaje humano, que, pese a tener algunos rasgos de filiación heroica, dista del héroe clásico.

En esta *transformación* del *hipotexto* múltiple (*OD*, *EN* y *DC*) presente en *AV*, es otro el héroe, es otro el guía, y tales modificaciones de la acción original implican una forma de cambiar la unidad diegética (de la forma en que se narra lo que ocurre en una construcción ficcional), dado que en la novela se alteran estos órdenes naturales manifiestos en los textos referidos de la tradición clásica grecolatina en relación con el mítico VAA como motivo literario. Esta alteración atiende, según Genette (1982) e n su cuadro general de prácticas intertextuales, a una relación de *transformación del régimen serio*, es decir, una *transposición*. La *transposición*, en este caso, permite comprobar con mayor claridad una de las hipótesis de doble constatación al afirmar que, en efecto, la novela se circunscribe entre los textos (como un *hipertexto*) que comparten rasgos de filiación canónica.

Estas evidencias de posibles «homerismos», «epicismos» o «clasicismos» dan lugar a reiterar que en el caso del VAA en *AV* opera una relación de transformación de carácter serio, es decir, una *transposición*.

c) Al cierre: La *Anábasis*

> ¡Oh, Virgilio! ¡Oh, poeta, mi divino maestro!
> *ven, salgamos por fin de esta triste ciudad*
> *de clamores siniestros y tan vanos, gigante*
> *incapaz de cerrar ni un momento sus párpados,*
> *y que encauza la espuma de un gran mar de piedras,*
> *la pequeña Lutecia*[7] *en la edad de los césares,*
> *y que hoy, llena de carros, tiene más resplandor,*
> *con el nombre brillante que hoy el mundo le da,*

7 Nombre antiguo de París [Aclaración de Pujol (1994, p. 15)].

que la Atenas de antaño, y más ruido que Roma
Víctor Hugo

Antes de la salida del averno, el personaje JPR experimenta otra de sus alucinaciones. Él, que ignoraba las razones de sus padecimientos, creía que estas desaparecían:

> Pero la selva oscura se encuentra en el Monte Iluminado por el sol y defendido por las tres fieras, que sirven de cubierta a la tenebrosa claridad. El río del Olvido, el Aqueronte, en cuya ribera aguarda cansada y desnuda una multitud de almas, nos separa del temido infierno, el Averno que Juan Pablo rehuía, y que se le presentaba ocasionalmente en forma de alucinaciones. Esta vez lo padeció de la manera que menos podía imaginarse (Jiménez Emán, 2006, p. 43).

El VAA de JPR es, además, un viaje atípico si se lo compara —como se señaló— estrictamente con las características del motivo literario. Ya se ha aclarado que, en este particular descenso a los infiernos, el autor ha diseñado un dispositivo narrativo (las alucinaciones), cuya estrategia apunta hacia la evasión espacio-temporal, la utilización del convencional medio de transporte (la barca) y a la incorporación del maestro o guía tradicional en la exploración y tránsito por el mundo subterráneo.

A esto debe añadírsele, también, la función estructuradora que refiere el viaje del personaje en el *hipertexto*, ya que el objeto de su viaje cumple con un ritual iniciático que afirma los estadios del hombre, por esa construcción del *homo viator* y del *Iter vitae,* como tópicos que emplea el autor en la elaboración de su personaje. Campbell, refiriéndose al viaje que realiza el héroe mítico, expondrá que «En vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer» (1979, p. 57). Esto se aprecia en el siguiente fragmento:

> Bajó a un segundo cerco y luego descendió otra vez a su particular realidad. Quedó, como siempre, mareado y con la vista nublada. Se sentó en el cuarto peldaño —su preferido— de la escalinata cercana al rancho y tendió la mirada hacia el horizonte de cerros de La Matica y Ruperto Lugo, que enlazaban directo con el barrio Canaima y AltaVista —así se llamaban aquellos cerros hermanados en la miseria, en la supervivencia y el trajín—, siempre con la muerte en los talones del día, con la navaja del peligro acechando a diario la garganta de la vida. Esa era la ley cotidiana de aquellas gentes, esa era la manera de saludar un futuro que no existía y un pasado impreciso condensado en un presente compacto, aunque inexplicable (Jiménez Emán, 2006, p. 47).

La organización de algunos hitos que conforman las unidades y dispositivos narrativos que constituyen el relato —lo cual hace imprescindible reconocer el carácter auténticamente «épico» de la novela— permite también identificar los otros aspectos que, por vías *mimotextuales* (alusión a construcciones sintéticas de nociones histórico culturales y sociales) posee el *hipertexto* como «...textos en los que hay imitación deliberada de rasgos semánticos o estilísticos de textos anteriores: parodia, pastiche, adaptación, falsificación, homenaje, glosa, plagio, préstamo, remake, etc...» (Zavala, 2007, p. 14). Estos elementos son el *pastiche*, la *imitación*, la *transformación*, la *transposición*, la *transdiegización*, la *reducción*, entre otros. Pero son, además, indicadores de la presencia de un *hipertexto* que se alimenta de versiones modélicas, previas a su elaboración, que constituyen unidades de significación en el análisis de las relaciones intertextuales de *AV* y del VAA como motivo literario manifiesto en los clásicos canónicos mencionados.

No obstante, todas estas categorías y elementos de análisis de las relaciones intertextuales también apuntan a una construcción simbólica del averno en un marco social cuya contrapartida es el sujeto que no posee ejercicio crítico; siendo este un buen cuadro del tercer mundo, con ciertas particularidades que lo ponen en diálogo con las naciones que comparten similitudes en cuanto al potencial energético.

Por consiguiente, ahí está la medianía humana víctima del capitalismo. Los topónimos, es cierto, remiten a Caracas, pero esta novela se conecta con rasgos del realismo social latinoamericano. Sin dejar de ser muy irónica, la novela es muy contradictoria. Al tiempo que hay ironía —lo que es muy dialógico, pues hay movimiento, cuestionamiento, viveza, sorna, etcétera—, hay también monologismo, y esto último es más bien triste. Se echa mano de lo que es el país descrito para reflexionar acerca de lo que hemos sido, y somos, como cultura. Garrido dice que, en AV: «Reconocemos aquí barrios de Caracas: Los Frailes, los Magallanes de Catia, Gato Negro, esos 'paraísos del mal', esos 'infiernos bellos', como los llama Julián Martínez» (2007, p. 7).

En suma, el autor reitera en su novela que las sociedades expresan una dinámica peculiar en relación con los procesos y fenómenos externos (el caso de la transculturación y la globalización), que modifican sus estructuras ontológicas, transformando, al mismo tiempo, la compleja red de sentidos y significados en los que operan mecanismos afirmantes, des-afirmantes y generadores de la cultura. Este caraqueño desenmascara los *mass media*, los medios de producción cultural y los productos de las corporaciones económicas que están al alcance y disposición de los habitantes del orbe. En *AV* estos son piezas y artefactos de consumo masivo, disponibles a la vuelta de la esquina, al encender la televisión, al hacer clic en un vínculo en la red, al abrir los rotativos y leer los cintillos y titulares. Todo esto hace que se viva bajo el movimiento de una gran rueda que gira, se hace, se re-hace y se transforma; *ad infinitum,* es una especie de ouróburos griego, un ciclo que se engulle a sí mismo.

Finalmente, en *AV*, también se expone que no hay cambios medulares a pesar de los procesos mundiales de globalización y de cómo esto afecta a los sujetos. Una vez más la

modernidad no es para todos, porque el origen social obstaculiza el salto cualitativo en una sociedad colonizada con violencia, pero bendecida/maldecida por la riqueza del subsuelo.

Referencias bibliográficas

Alighieri, D. (2004). *Obras completas* (2 Vols.). Barcelona: Aguilar.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: J. Corti.

Befumo, L. (1984). *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Brijaldo, J. (2010). La novela *Averno,* de Gabriel Jiménez Emán, como la metáfora del extravío del hombre en la posmodernidad. *Letralia. Tierra de Letras*. Recuperado 1 de junio, 2012, desde http://www.letralia.com/243/ensayo04.htm

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras.* México: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Herder.

De Brand, I. (2006). El Caribe y la Tradición Clásica: el viaje al mundo de los muertos como elemento de transculturación en Omeros de Derek Walcott. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, (7). Recuperado 1 de junio, 2012, desde http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3733/3588

Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

García, G. (1981). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la Littérature au second degré.* París: Le Seuil.

Homero (2000). *Ilíada*. Madrid: Gredos.

Homero (2000). *Odisea*. Madrid: Gredos.

Jiménez Emán, G. (2006). *Averno.* Caracas: El Perro y La Rana.

Luquín Calvo, A. (2008). José Gaos: El pensamiento del *homo viator* [ponencia]. Valencia. xvii Congrés Valencià de Filosofia. Universitat de Valencia, Facultat de Filosofi a i Ciències de l'Educació.

Marinkovich, J. (2004). Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico. *Revista Signos*, *33* (48), 117-128.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría, literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo.

Pujol, C. (1994). *Poetas románticos franceses*. Antología. Barcelona: RBA editores.

Vilanova, Á. (2006). *El Infierno tan Temido, motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. Mérida: El otro el mismo.

Villalobos Alpízar, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41 (103), 137-145.

Virgilio (1963). *Eneida*. Barcelona: Gráficas Diamante.

Zavala, L. (2007). *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.

El Sujeto Enunciativo en Poesía. Propuesta de un Modelo de Estudio

Martina Bortignon*

Nota del Editor

Este artículo se deriva, con modificaciones e integraciones, de un capítulo de la tesis doctoral *Marginalidad y enunciación. Poesía chilena 1983-2009*, 2013 (Universidad Ca' Foscari de Venecia en cotutela con la Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctor Europaeus por la Universidad de Salamanca).

Resumen: El presente artículo propone un modelo para el estudio de la enunciación en poesía. A partir de la discusión de las problemáticas de subjetividad y sujeto en el y del texto poético, se llegará a ofrecer una propuesta para el análisis de la enunciación que comprende cuatro niveles: el nivel psico-semiótico, el nivel contextual, el nivel extradiegético y el nivel diegético. En cada uno de ellos, el sujeto de la enunciación y su destinatario son identificados a través de una terminología apropiada; algunos ejemplos concretos permiten entender las aplicaciones de los conceptos expuestos. La hipótesis de fondo es que el sujeto rector del discurso poético es la «instancia escritural», que organiza la creación artística como un teatro, esto es, entregando la voz a unos «locutores». Este aspecto textual está estrechamente ligado al contextual, en el que son presentadas figuras como la del «emisor». El acervo teórico en el cual se apoya la presente discusión es integrado por Benveniste, Greimas, Kristeva, Foucault y varios críticos que han aplicado la teoría de los actos de habla a la literatura.
Palabras clave: Sujeto, Poesía, Enunciación, Locutor, Lector.

Abstract: *This essay offers a framework for the analysis of enunciation in poetry. On the basis of a discussion of the problem of subjectivity and subject in and of the poetic text, a four-layered model will be provided for the study of enunciation that comprises the psycho-semiotic level, the contextual level, the extra-diegetic level and the diegetic level. For each one of these levels, the subject of enunciation and the addressee are identified thanks to an ad-hoc terminology, while some literary examples make easier the comprehension of the use of the exposed concepts. The*

* Doctora en Literatura por la Università Ca' Foscari de Venezia y por la Pontificia Universidad Católica de Chile, mención Doctor Europaeus (Universidad de Salamanca). Correo electrónico: martina.bortignon@gmail.com.
Fecha de recepción: 19-09-2013. Fecha de aceptación: 22-10-2013.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 40-57.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

hypothesis is that the subject who inaugurates and underpins the poetic discourse corresponds to the «instancia escritural», which organizes the artistic creation like a theatre, that is, giving the voice to some «locutores». This textual aspect is closely related to the contextual sphere, where figures like the «emisor» are presented. This article draws upon theories by Benveniste, Greimas, Kristeva, Foucault, and other critics who put together literature and the speech act theory.
Keywords: *Subject, Poetry, Enunciation, Locutor, Reader.*

> *[I]l soggetto creativo è un io forte che gioca riflessivamente e ironicamente sullo sdoppiamento, e ne mantiene il carattere progettuale e a orientamento intersoggettivo.*
> [El sujeto creativo es un yo fuerte que juega reflexivamente e irónicamente sobre el desdoblamiento, y conserva de ello el carácter de proyecto y de orientación intersubjetiva].
> Silvana Borutti

En un artículo redactado entre 1959 y 1961, los últimos años de su vida científicamente activa, el teórico ruso Mijail Bajtín escribía: «Isn't every writer (even the purest lyric poet) always a "playwright" insofar as he distributes all the discourses among alien voices, including that of the "image of the author" (as well as the author's other personae)?» (*apud* Lodge, 1987, p. 99) [No es siempre cada escritor (incluso el poeta más lírico) un "dramaturgo" en tanto distribuye todos los discursos entre voces ajenas, entre ellas la de la "imagen del autor" (así como las demás *personae* del autor)?][1]. Sorpresivamente, es nada menos que el mayor detractor de la poesía, anteriormente desechada por él como género monológico, quien proporciona, con esta metáfora, un instrumento muy útil para desenmarañar cierta ambigüedad de fondo que acecha el estudio de la enunciación en poesía[2]. Según la visión mayormente difundida, en el centro del discurso poético está el «yo lírico» o «sujeto poético». Dada la común inclinación a ver en la poesía la expresión de estados anímicos subjetivos, no siempre queda clara la distinción entre el sujeto hablante y la instancia rectora del discurso poético. Se crea, por consiguiente, una situación difusa, de posible confusión en la atribución de la responsabilidad enunciativa. La metáfora de Bajtín, por lo contrario, al asimilar el sujeto del discurso poético a un dramaturgo que crea un complejo circuito de voces, impone una distinción entre varios roles y niveles. Su propuesta de una visión del fenómeno poético en

1 Todas las traducciones son de la autora.

2 Se trata de una ambigüedad que refleja, sin duda, el fundamento del poema en tanto género literario: este constituye en sí mismo un microcosmo cuyas coordenadas subjetivas, relacional-perceptivas y espacio-temporales manifiestan rasgos de concisión elíptica, aprovechables para fines estéticos en la dirección de la indefinibilidad y de la indecidibilidad de sus referentes.

términos teatrales encuentra, sin duda, un fértil terreno de aplicación en vasta parte de la tradición poética del siglo xx, cuya postura enunciativa se caracteriza, como subraya Fernando Cabo Aseguinolaza (1998), por el exacerbamiento de la enunciación interna, la escenificación dramática a través del dialogismo y de la polifonía, la concepción heterológica de la palabra poética, la comprensión del texto y de su lenguaje como palimpsesto y la ficcionalización del yo lírico. Por otro lado, Bajtín discute la idea de un sujeto del discurso poético como distinto de ese otro sujeto cuya voz que efectivamente se oye en el poema, pero a este necesariamente vinculado en la relación —de responsabilidad y control creativos— «dramaturgo-personaje». De esta forma, a partir de su propuesta, surge la posibilidad de repensar y suavizar los excesos de las vertientes teóricas que, en las décadas sucesivas, entregarían una autonomía casi total a los contra-discursos a partir de los cuales se entreteje y se desteje cualquier entramado textual.

Acogiendo el estímulo de Bajtín, el presente artículo discutirá los aportes de algunos de los mayores teóricos del siglo pasado —de Benveniste a Greimas, de Kristeva a Foucault— y de estudiosos de la teoría de los actos de habla, con el objetivo de avanzar una propuesta de modelo para el estudio de la enunciación en poesía que dé cuenta de la dispersión y fragmentación del sujeto en varios yoes en el momento en que este se asoma a la superficie del texto. La posibilidad de reconducir la variedad de los sujetos enunciativos textuales con sus respectivas marcas de subjetividad —esto es, la explicitación de sus perspectivas a través de pronombres, deícticos, verbos y pronombres modalizadores, entre otros— a un cauce unitario es garantizada por la existencia, en lo profundo del fenómeno enunciativo, de la entidad rectora que organiza el discurso ficcional. La enunciación es un umbral clave también en los niveles relacionados *in limine* con el texto literario: el aspecto socio-histórico y pulsional del individuo que formula la frase poética. La noción de subjetividad enunciativa en el lenguaje artístico se complementa, de esta forma, con la de sujeto del discurso, llevando la atención del análisis a factores relativos al contexto de composición y publicación de una obra determinada, o relativos al asomarse en el texto síntomas pulsionales que socavan la sintaxis a través del flujo semiótico.

La propuesta de un modelo enunciativo para la poesía, aquí avanzada, no solamente quiere proporcionar una terminología, lo más clara y coherente posible, para explicar los fenómenos textuales y los efectos artísticos desde la perspectiva de la enunciación, sino también mantener en relación, insertándolas en un único sistema, las esferas del texto y del contexto. La tesis de fondo es que, tanto en el plano textual como en el extratextual, el marco del «yo» es insoslayable y constitutivo. Esto es, el sujeto socio-histórico, psicológico, fenomenológico, lingüístico y creativo puede ser un ente fracturado, explosionado, esquizoide, atravesado por pulsiones encontradas, pero, cuando se posiciona en el origen de un discurso y pronuncia «yo», se instaura una estructura unitaria de base, un umbral, que es el dispositivo de la enunciación. Desarrollando la metáfora bajtiniana de apertura, se podría decir que la organización enunciativa en el texto poético se parece a uno de esos pequeños teatros de títeres que entretienen a los niños en los parques: los títeres (las voces que aparecen en las

superficie del texto) pronuncian sus discursos, pero es la voz del titiritero la que modula los parlamentos, la única que efectivamente se oye; actúan, pero respondiendo a unas manos que los dirigen desde arriba y que, aunque invisibles, existen. Paralelamente, el titiritero tendrá una posición reconocible y un prestigio más o menos considerable en el mundo del arte callejero y su producción se encontrará sujeta o en contraste con determinados reglamentos, prácticas y políticas culturales, como permisos para la actuación y festivales, frente a los cuales responderá o se presentará con su nombre de artista.

Volviendo ahora al nivel del razonamiento teórico, si lo que rige y organiza los varios aspectos de la representación a nivel del enunciado es la perspectiva del sujeto del acto de elaboración ficcional, se evidencia la necesidad de entender qué tipo de valor asumen los conceptos de subjetividad y sujeto cuando entran en contacto con el fenómeno enunciativo. Ambos, de hecho, tienen que ser considerados como dependientes de la dimensión del discurso, respectivamente, manifestación y productor/producto de la enunciación.

Con el término «enunciación» se indica la asunción y apropiación, por parte de un locutor[3] (individuo hablante o escribiente), del universo del lenguaje en un acto específico e individual. En la ocurrencia discursiva que este acto genera, una serie de elementos —pronombres personales, deícticos de espacio y tiempo, verbos performativos, expresiones evaluativas, emotivas, perceptivas y modalizantes, entre otros— determinan la emergencia de la posición que el locutor asume con respecto a lo dicho y al alocutario, la entidad a la cual se dirige el discurso, ya que el ejercicio del lenguaje es siempre transitivo. El dispositivo de la enunciación, por consiguiente, es responsable del aparecer, en la superficie del enunciado[4], de las huellas de la subjetividad.

Dos términos me parecen cruciales en la definición que acabo de proponer: posición y subjetividad, ambos referidos a fenómenos que ocurren en el plano del discurso. Benveniste, en su famoso texto «De la subjetividad dans le language», escribe: «C'est dans et par le language que l'homme se constitue comme sujet; parce que le language seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego". La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet"» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque solo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de "ego". La "subjetividad" que nos ocupa aquí es la capacidad del locutor de plantearse como "sujeto"»].

El primer dato que me interesa destacar de este pasaje es la descripción de la subjetividad como el emerger del locutor a su propio discurso, su constituirse como sujeto de este. De alguna forma, los rasgos pertinentes que expresan la subjetividad serían, por una parte, el

3 Por ahora acudo a la misma terminología propuesta por Benveniste en sus textos. En mi propuesta de una teoría de la enunciación en poesía se verá, sin embargo, cómo el papel del locutor resulta cuadriplicado y, por lo tanto, se necesitará una terminología más específica.

4 Según Greimas y Courtés en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), el enunciado corresponde a una organización semántico-sintáctica verbal o no verbal de cualquier extensión, resultado de la enunciación entendida como acto de lenguaje.

epifenómeno lingüístico de la puesta en función de la maquinaria enunciativa, y, por la otra, el sujeto en tanto entidad lingüística, producto resultante de este proceso. Fenómeno observable en la superficie del lenguaje, la subjetividad asegura una unidad de fondo que conforma el umbral desde el cual se filtra lo dicho. En el mismo párrafo, de hecho, Benveniste escribe: «Elle [la subjectivitê] se défint [...] comme l'unité psychique qui trascende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Ella [la subjetividad] se define [...] como la unidad síquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que ella junta, y que garantiza la permanencia de la conciencia»]. El enunciado ofrece a la vista, por lo tanto, consideraciones no solamente acerca de estados del mundo, sino también de la perspectiva que el productor del discurso asume en relación con ellos. Lo único que se puede conocer del sujeto enunciativo, sin embargo, está determinado por las marcas que este deja en su discurso y que conforman la subjetividad. Benveniste es muy terminante en dejar claro que la única «persona» que entra en este proceso es de tipo gramatical, y que su estatuto es puramente lingüístico: «Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne"» (Benveniste, 1996, p. 260). [«Es "ego" quien dice "ego". Encontramos allí el fundamento de la "subjetividad", que se determina a través del estatuto lingüístico de la "persona"»].

La subjetividad aflora a la superficie del discurso gracias al mecanismo que instaura, en el propio enunciado, un centro de referencia alrededor del locutor. La capacidad de este último, postulada por Benveniste, de ponerse a sí mismo como sujeto equivale a la de «posicionarse» en su discurso a través de las coordenadas actanciales, espaciales, temporales y cognoscitivo-perceptivas que se pueden, por lo tanto, asimilar a «posiciones»: «Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques...» (Benveniste, 1974, p. 82). [«El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor a través de unos indicios específicos...»]. El locutor, en palabras de la estudiosa argentina María Isabel Filinich, equivale a «...la cristalización en el discurso de una presencia —una voz, una mirada— que es a la vez causa y efecto del enunciado» (Filinich, 2007, p. 39); una presencia que, por lo mismo, plasma el enunciado y al mismo tiempo se encuentra moldeada por él.

De lo dicho se desprende que la subjetividad, organizada en el enunciado a través de las posiciones señaladas por las varias coordenadas deícticas y modalizantes, y, por ende, constituida en «point de perspective privilégié sur le monde» [«punto de perspectiva privilegiado sobre el mundo»], representa la visibilización de «la limite du monde et non un de ses contenus» (Ricœur, 1990, p. 67) [«el límite del mundo pero no uno de sus contenidos»]; o, en otras palabras, conlleva el organizarse del contenido representacional en una malla, una reja específica. Definiré esta primera conceptualización de la subjetividad enunciativa como «superficie», manteniendo la sugestión de un «emerger», justamente, a la superficie del discurso, de la perspectiva del hablante según una formación discursiva específica.

El aporte greimasiano a la teoría de la enunciación desarrolla y complementa el planteamiento de Benveniste, permitiendo explicar, gracias a los conceptos de desdoblamiento y proyección, el hecho de que «...cada vez que se enuncia "yo", el discurso contiene conjugada [su] doble instancia de producción y producto» (Blanco, 2006, p. 157). Según la teoría de Greimas, el manojo de coordenadas actanciales, espaciales, temporales, perceptivas, que definen el lugar desde el cual se habla en el texto, son el resultado del vaciamiento y de la proyección, en el discurso, de las coordenadas reales (semánticas) relativas a su producción. Es en el nivel del discurso donde estas coordenadas vuelven a llenarse de sentido (semiótico): se trata, por lo tanto, de simulacros. Greimas denomina este proceso *débrayage*: disyunción de la coordenada originaria en dos y proyección en el enunciado de la parte semánticamente vaciada («no-yo»; «no-ahora»; «no-aquí») pero semióticamente ya estructurada para acoger el simulacro correspondiente (Greimas & Courtés, 1979).

Para entender el desnivel que se instala entre los dos tipos de coordenadas, hay que recordar la bipartición que Greimas postula para el enunciado (Greimas, 1996). En cada enunciado (definido por el estudioso como resultado de la enunciación en tanto acto de lenguaje) se pueden distinguir dos niveles. Por una parte está el nivel enuncivo —esto es, el contenido, «lo dicho», el objeto manifiesto—. Por otra parte, está el nivel enunciativo —o sea, la estructura enunciativa subyacente a la expresión de la información, por la cual lo enunciado es atribuible a un «yo» que apela a un «tú»—. La articulación entre nivel enunciativo y nivel enuncivo se explica si se considera, para ambos, la presencia de una estructura «sujeto-objeto-verbo». Para el nivel enunciativo, cuya existencia se deduciría lógicamente a partir de la existencia de su objeto (el enunciado), el sujeto sería el «yo del decir», y el verbo, un predicado declarativo como «decir». Para el nivel enuncivo, el sujeto sería el «yo del hacer», donde por acción se entiende también la acción de hablar, y el verbo, cualquier predicado que se refiera al «yo hablado» o textual. La estructura se puede ejemplificar como sigue: (Yo [te] digo que...) «¡Estoy feliz hoy!»[5].

El tipo de subjetividad —esto es, de instauración de una perspectiva en el discurso que necesariamente se organiza alrededor del «yo» enunciativo— que se evidencia en la teoría de Greimas, puede ser paragonada a un escenario: el «yo» de la enunciación organiza los

5 Esta estructura desdoblada permite explicar el fenómeno de la enunciación enunciada, o sea, cuando el acto de decir resulta enunciado. Algunas oraciones pueden estar introducidas por los predicados «digo», «pienso», «sospecho», «creo», «me pregunto», lo que modaliza, de la misma forma en que lo hacen las formas adverbiales, el contenido de la afirmación. Se produce, por lo tanto, una alteración en el significado de la oración, ya que la información que esta comunica tiene que ver más con la explicitación de una actitud discursiva hacia un determinado estado de cosas que con el suceso exento de valoraciones. Retomando el ejemplo anterior, véase cómo podría cambiar totalmente el significado de lo dicho al insertar la enunciación enunciada: (Yo [te] digo que...) «¡Te digo que estoy feliz hoy!». El reforzamiento producido por el verbo enunciado «te digo» parece sugerir exactamente lo contrario —por ejemplo, el rechazo irritado de las preguntas de un interlocutor que se informa acerca del estado de ánimo del sujeto—.

límites perceptivos-cognoscitivos y las coordenadas actanciales, espaciales y temporales del enunciado como si fuera un escenario en donde, dentro de poco, entrarán en acción los actores (entre los cuales puede estar también la proyección del «yo») y se encenderán unos focos de cierta intensidad y color desde cierta altura, iluminando un determinado decorado. La intuición greimasiana de la cláusula subyacente «(Yo [te] digo que...)», que se antepone a cualquier enunciado, permite matizar y justificar la razón por la cual la subjetividad es tan central en la teoría de la enunciación que incluso puede ser considerada su epifenómeno en el plano del discurso. Aun cuando lo enunciado escenifique parlamentos emitidos por locutores ajenos al yo, en el nivel profundo de la enunciación, siempre está instalado un *ego:* como afirma Filinich, «no podemos sino hablar en primera persona» (Filinich, 2007, p. 15).

Haré ahora una pequeña digresión en el campo de la teoría de los actos de habla aplicados a la investigación literaria para complementar, desde esta perspectiva, el estudio de la cláusula introductoria en poesía y el tema de la ficción poética.

Los estudios lingüísticos del género poético en los años 70 se caracterizaron por aplicar los instrumentos de la pragmática a la literatura, en un diálogo estrecho con las teorías lingüístico-semióticas de los mismos años. Me remonto a esa corriente, y específicamente al grupo de estudiosos recopilados por José Antonio Mayoral (1999), porque hace fructificar en campo poético las intuiciones de Benveniste y Greimas conjugándolas con la teoría de los actos de habla introducida por Austin (1976) a mitad de los años 50, con resultados teóricos que me parecen todavía extremadamente vigentes.

La estructura dúplice de la enunciación, compuesta por una cláusula enunciativa subyacente y un enunciado explicitado, podría ser aplicada a un poema como sigue: (yo [te] digo que...) «Puedo escribir los versos más tristes esta noche». Sin embargo, tratándose del ámbito literario, hay que tener en cuenta el hecho de que el enunciado no es emitido para predicar algo acerca de un estado de la realidad y provocar reacciones adecuadas en el locutario, sino que inaugura y despliega el mundo de la ficción. El estudioso Samuel Levin, en su esfuerzo de asimilación del poema a un acto de habla, propone que «... la oración implícita dominante para los poemas, la que expresa el tipo de fuerza ilocutiva[6] que se supone que debe tener el poema, es la siguiente: *Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...*» (Levin, 1999, p. 70). Levin propone retomar las observaciones de Lakoff, para quien verbos como «soñar» o «imaginar» son creadores de mundos e implican más de un universo o nivel de discurso (Lakof *apud* Levin, 1999). En el mundo del poema, por lo tanto, «ya no es el poeta quien se mueve, sino una proyección de sí mismo, su personaje» (Levin, 1999, p. 71). Ursula Oomen, más

6 Como es sabido, por «fuerza ilocutiva» se entiende el 'valor que se añade al contenido proposicional en el contexto discursivo', lo que puede volver una proposición, por ejemplo, en una orden, una declaración, una interrogación, la expresión de un deseo.

en línea con las conclusiones de Richard Ohmann[7], propone que el verbo instalado en la estructura profunda (enunciativa), o cláusula introductoria, sea «representar un acto de habla» (Oomen, 1999, p. 147), lo que, desde su óptica, vuelve a proponer el mismo concepto planteado por Levin: el hablante construido en el interior del texto es un ser representado, hablado, mientras el poeta es el destinador de un específico acto de habla, que consistiría en la mímesis —en el sentido absolutamente creativo de la palabra[8]— de actos ilocutivos reales o imaginados. Retomando una aclaratoria afirmación de Herrnstein, Oomen asevera: «Nunca "se habla" un poema, ni siquiera por el propio poeta. Un poema siempre se recita» (Herrnstein *apud* Oomen, 1999, p. 147).

Ambas posibilidades de declinación de la cláusula introductoria convergen en la misma dirección, esto es, en establecer la preponderancia de una estructura subyacente —correspondiente al momento enunciativo *vis-à-vis* con el enuncivo— que produce un cambio sustancial en el estatuto de «lo dicho» en el enunciado poético. El acto de enunciar la ficción poética produce, en otras palabras, un desdoblamiento de fondo que afecta al estatuto del «yo» y a sus determinantes (las coordinadas deícticas) con consecuencias análogas, aunque quizás más poderosas, a las de la conversación habitual, ya que en el nivel del enunciado se instala otro mundo, con otras reglas y otro abanico de identidades. Sin embargo, las dos propuestas divergen en el sentido de que, según Levin, la cláusula introductoria constituye en sí un acto de lenguaje con una fuerza ilocutiva específica, mientras que para Oomen el hecho de que se «represente» un acto de habla ya le quita a este último su fuerza ilocutiva y, por lo tanto, un poeta no «compone» un acto de habla. La contradicción es solo aparente y se resuelve si se piensa que el sujeto enunciador efectivamente produce una imitación de los actos de habla sin la fuerza ilocutiva originaria, pero al mismo tiempo emite un acto de habla abarcador cuya única fuerza ilocutiva es la imaginativa, evocada en la sugestiva formulación, ya analizada, de Levin. Nunca hay que olvidar que, como afirma Félix Martínez Bonati, «el autor no se comunica con nosotros a través del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje»[9] (Martínez Bonati *apud* Pozuelo Yvancos, 1994, p. 219).

7 Según Ohmann, quien es uno de los primeros teóricos en aplicar la propuesta de Austin a la literatura, el autor finge, o imita, una serie de actos de habla: «...una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva»; «...el escritor emite actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien» (Ohmann, 1999a, p. 28; 1999b, p. 45).

8 Una defensa del valor «productivo» y «creativo» de mímesis se puede encontrar en Pozuelo Yvancos y Ricœur, quienes retoman la definición originaria de *póiesis* trágica formulada por Aristóteles (combinación de *mímesis* y *míthos*). Según el primero, «...imitar no es [...] sólo reproducir sino "hacer", "crear"» (Pozuelo Yvancos, 1997, p. 254), y la poesía (*póiesis*) tiene que ser vista en su virtualidad mimético-productiva y no solamente mimético-representativa. En la óptica de Ricœur, la poesía es una imitación de las acciones humanas que pasa por la creación de una fábula, que presenta rasgos de composición y orden que le faltan a la vida cotidiana (Ricœur, 1975).

9 Una de las consecuencias de esta distinción está relacionada con la lectura. El poema, en tanto frase imaginaria, invita a su destinatario a asumir una actitud específica: desde aceptar las reglas del mundo ficcional hasta observar el

Dejado claro el ámbito de la subjetividad en el lenguaje, me dispongo a explorar ahora la problemática del sujeto del discurso, esto es, de la persona físicamente responsable de la enunciación poética en el ámbito psico-pulsional e histórico-cultural. Las revoluciones a nivel de imaginarios, teorías filosófico-científicas, sucesos históricos y prácticas artísticas que se han producido a lo largo del siglo xx crean un sustrato ideológico favorable para la percepción del sujeto hablante como escindido, fracturado, habitado. Se trata de un sujeto antiedípico, residuo agregado al lado de la máquina deseante, partícula que transita a través de los diferentes estratos del cuerpo sin órganos; coincide con una —y siempre cambiante— posible variante en el espectro de combinaciones identitarias construidas a través de la *performance* social. Las dictaduras y los terrorismos generan un sujeto fracturado, esquizoide, que la actual pseudo-democracia de los consumos se preocupa de hipotecar, inventando el ciudadano *credit card* (Moulián, 1998). El siglo xxi, finalmente, inaugura la época de la «sociedad red» (Castells, 2006) por medio de los cientos de millones de ventanillas interconectadas de Facebook, donde el sujeto se limita a ser el usuario de su ficticia autoestima y de su cambiante identidad.

En consecuencia, si de sujeto se puede hablar, es solo en combinación (transitoria) con el término «posición»: «... las posiciones-sujeto son lugares que pueden ser ocupados en ciertas condiciones por distintos individuos, aunque el ejercicio de ese espacio nunca será realizado de la misma manera»; «[el sujeto es] un conjunto de posiciones construidas en el seno de relaciones de inclusión/exclusión, discursos y prácticas en las que se crean sus límites» (Piper, 2005, p. 17). Las posiciones son como ventanas, umbrales, marcos para entidades de paso que se asoman a una y a otra, sin quedarse en ninguna. Sin embargo, es la «sagrada función de la enunciación» la que condenaría Freud, como argumentan Deleuze y Guattari (1972), a no poder salirse del punto de vista del «yo»: en su sujeto fracturado y escenificado es necesario, para que se mantenga la fórmula trinitaria papá-mamá-yo, que alguien pueda pronunciar ese pronombre crucial para constituirse en sujeto discursivo. En realidad, incluso el sujeto esquizoide deleuziano que exclama: «¡De eso se trataba entonces!» produce la efímera estabilización de un «yo» cuando emite el enunciado. Una vez más, se vuelve a proponer la ventana, el umbral, el marco unitario de la enunciación. Una vez más, la multiplicación de los polos de condensación identitaria y de locución no entra en contradicción con las bases enunciativas del discurso.

Me dedicaré ahora a explorar cómo la unidad enunciativa de fondo, que permanece

enunciado poético de forma no pragmática. De esta forma, el poema realiza su potencial emotivo-estético. El lector, en otras palabras, es un observador y no un sujeto implicado activamente en la situación comunicativa representada en el poema, por lo tanto, se acerca a la obra literaria con un distanciamiento que le permite la contemplación de unos actos lingüísticos expuestos a su atención. Si, por ejemplo, al leer *La nueva novela* (1977), del poeta chileno Juan Luis Martínez, el lector reaccionara ante los poemas que se presentan bajo la forma retórica de problemas matemáticos resolviéndolos, no se estaría relacionando correctamente con el enunciado poético; tiene, al contrario, que mirar las otras dimensiones de sentido a las que apunta el texto así organizado.

más allá de las fracturas producidas en el interior del sujeto y garantiza la posibilidad de recuperarlo como función discursiva, se organiza en los niveles que exceden el enunciado literario: el nivel psico-pulsional y el nivel socio-histórico. Para bosquejarlos, me basaré en unos estudios de Kristeva y Foucault y en la noción de «posición», ya utilizada anteriormente con relación a la subjetividad en el discurso. El protagonista es aquí el sujeto semiótico y pulsional, histórico y socializado, quien pronuncia «yo» y produce un enunciado artístico dentro de unas determinadas circunstancias históricas. Su posicionamiento es, por lo tanto, extra-textual, aunque siga profundamente ligado al fenómeno del discurso.

Derivo la perspectiva que propongo asumir para matizar el primer tipo de sujeto de la teoría semiótica kristeviana. Para postular su definición de enunciación, Julia Kristeva, en *La révolution du language poétique*, empieza su recorrido desde el sujeto trascendental de la fenomenología husserliana, interrogándolo acerca de su posición en tanto sujeto hablante y tensionándolo en relación con sus pulsiones, para dar cuenta de su inestabilidad y de sus aspectos magmáticos. El aporte fundamental, e innegable, de la fenomenología es la demostración de que el pasaje imprescindible para que se dé cualquier práctica lingüística es el acto de «poner un *ego*». En la perspectiva kristeviana, este momento se produce en correspondencia con el corte tético, como toma de posición en el lenguaje a través de la enunciación, como pasaje al orden simbólico y social, como inauguración del significado. En otras palabras, es justamente la posicionalidad puesta en marcha por el corte tético lo que define el umbral enunciativo que le permite al sujeto surgir y constituirse como tal[10]. La función tética es indispensable no solamente para que se dé el sujeto, sino también para garantizar la comunicabilidad de un determinado mensaje en el medio social. Es por eso que el lenguaje poético y artístico, en general, no puede prescindir de este pasaje, pero sí lo cruza en un movimiento de transgresión: lleva lo semiótico como fuerza heterogénea, excedente y amenazante, al territorio de lo simbólico que resulta, por lo tanto, fisurado, llenado de huecos. También la posición de la enunciación se encuentra desagregada por la creación poética que pone al sujeto «en proceso» a través de una red de marcas y umbrales semióticos. Kristeva encuentra así el sujeto que mejor responde a sus inquietudes, un sujeto que emerge al discurso gracias al corte tético (la enunciación) pero que no abjura de su íntima heterogeneidad: el «sujeto en proceso», atravesado, como escribe en *Polylogue*, por «une négativité affirmative, une dissolution productrice» (Kristeva, 1977, p. 63) [«una negatividad afirmativa, una destrucción productiva»]. Kristeva observa cómo, en los textos literarios modernos, el sujeto se abandona a una rotación centrífuga, a una multiplicación de «ellos» brotados de la división del «yo» enunciativo. Sin embargo, la instancia enunciativa nunca es abandonada: «La fiction poétique éprouve la tendance à l'ex-centrement par

10 En el conocido esquema kristeviano, el corte tético divide la zona de la *chora* semiótica de la zona del orden simbólico, permitiendo la producción verbal: al significado asocia un significante producido por la condensación del flujo semiótico.

rapport à l'instance discursive, mais ne perd jamais cette instance, même si son maintien est obtenu au prix de chutes, de permutations et d'éloignements risqués»[11] (Kristeva, 1974, p. 334) [«La ficción poética experimenta la tendencia a la ex-centralización en relación con la instancia discursiva, sin embargo nunca pierde esa instancia, incluso si la posibilidad de mantenerla conlleva caídas, permutaciones y alejamientos arriesgados»]. El estudio de las formas en que lo «heterogéneo semiótico» atraviesa y trastoca la malla de la enunciación tética se hace particularmente interesante, según la propuesta de Kristeva, cuando se puede observar un reflejarse recíproco entre el inconsciente individual y el inconsciente de la coyuntura histórica, por ejemplo, en las situaciones límites de una guerra o de una dictadura, y un constituirse del texto literario como lugar «...où se détruit et se renouvelle le code social, donnant ainsi, comme l'écrit Artaud, "issue aux angoisses de son époque"» (Kristeva, 1977, p. 158). [«...donde se destruye y se renueva el código social, dándoles cabida, como escribe Artaud, a "las angustias de su época"»].

La función autoral es otro punto de vista desde el cual es necesario estudiar el posicionamiento del sujeto con respecto al discurso, esto es, su relacionarse con el campo cultural-literario. Foucault sugiere, en *L'arqueologie du savoir* y en su artículo «Qu'est-ce qu'un auteur?», que el sujeto del enunciado no es interior al sintagma lingüístico, sino que, al contrario, bordea el límite de los textos, definiendo los contornos de estos en relación con su contexto de producción, circulación y funcionamiento. Sin embargo, mientras el sujeto, en línea teórica, es una función que se caracteriza por estar vacía, disponible para ser desempeñada por individuos diferentes y cuya identidad para el efecto del enunciado es hasta cierto punto indiferente, existen ciertos casos en que la función autoral —que no indica ni el individuo de carne y hueso de la enunciación, ni el «yo» interno al enunciado, y al contrario apunta a un tercer elemento entre los dos (Foucault, 1994)— sí cambia el estatuto del enunciado y se configura, por lo tanto, como elemento fundamental para la correcta gestión y comprensión del mismo. En el ejemplo que Foucault hace, la relación de un enunciado como «Longtemps je me suis couché de bonne heure» (Foucault, 1969, p. 121) [«Durante mucho tiempo me acosté temprano»] con su autor (y con el receptor, por supuesto) no es la misma si es emitida en una conversación cualquiera entre amigos o aparece en la primera línea de *À la Recherche du Temps perdu*, de Proust: la diferencia estriba aquí en la posición ocupada por el

11 A lo largo de su obra, Kristeva nunca deja de puntualizar que fenómenos psíquicos apreciables en poesía, tales como la regresión, la vuelta de lo arcaico, el desborde de la subjetividad, entre otros, se encuentran insertados en un proyecto ideológico y estético específico, y que los efectos estéticos resultantes del traspasamiento del corte tético por parte de los movimientos semióticos se obtienen sólo gracias a una hipercompetencia lingüística: «...i linguisti sanno che il segno linguistico poetico è un segno non arbitrario, sanno cioé che la poeticità consiste proprio nel motivare completamente il segno linguistico, consiste nel dargli una motivazione delle più complesse» (Kristeva, 1985, p. 240) [«...los lingüistas saben que el signo lingüístico poético es un signo que no es arbitrario, saben, en otras palabras, que lo poético consiste justamente en dar razón del signo lingüístico, consiste en proporcionarle un sentido entre los más complejos»].

sujeto de la enunciación, o sea, si se refiere al autor de una obra o a un simple interlocutor. El autor —quien puede ser concebido como una de las especificaciones posibles de la posición de sujeto con respecto al discurso— sigue siendo un momento fuerte de especificación y caracterización del universo discursivo. La función autoral es, por lo tanto, una posición agregada al enunciado y entra en el marco enunciativo visto como situación que se encuentra inmersa en una malla organizada según focos de poder y múltiples factores contextuales.

Llego por fin a la propuesta de un modelo para el estudio de la enunciación en poesía.

En estas páginas, he explorado el dispositivo enunciativo en poesía según dos directrices. Un primer enfoque es textual y está relacionado con la emergencia de la subjetividad como posicionamiento, en el lenguaje, de un punto de vista determinado (la subjetividad como superficie), modulado a partir de otra estructura enunciativa más profunda y primaria (la subjetividad como escenario). Estos dos niveles en que se subdivide la enunciación que se manifiesta en el texto pueden definirse, como ya he anticipado, nivel enuncivo y nivel enunciativo. El segundo enfoque supone una enunciación amarrada al borde del texto (el sujeto como autor) o en su fondo (el sujeto en proceso), o sea, estudia la relación sujeto-enunciado en el juego de factores externos (campo cultural) e internos (respuesta psico-pulsional del sujeto a las circunstancias de su momento histórico o de su vivencia individual). Estos dos niveles pueden definirse, respectivamente, como nivel contextual y nivel psico-semiótico.

Condensaré ahora mi propuesta de modelo para el estudio de la enunciación en poesía a partir de estos mismos cuatro niveles, proporcionando una terminología para el sujeto que aparece en el texto o en el borde del texto y, en segunda instancia, para su interlocutor en y de la comunicación literaria. Para cada uno de estos niveles, el «yo» enunciativo encuentra una forma específica de insertarse en el discurso y de emitir sus parlamentos. En consecuencia, a la crítica le incumbe el papel de escuchar, posicionar correctamente e interpretar la voz de varios «yoes»: el que habla en el poema, el que habla a través de él, el que lo crea o lo emite y el que habla más allá de él. Para cada uno de estos niveles, proporcionaré un ejemplo de aplicación a partir de obras poéticas chilenas recientes o contemporáneas.

En general, los dos protagonistas de la enunciación en poesía pueden definirse como el *sujeto de la enunciación* y el *destinatario de la enunciación*. Éstos se escalonan según diferentes posiciones y funciones, subdivididas en cuatro niveles: la enunciación psico-semiótica, la enunciación contextual, la enunciación extradiegética (nivel enunciativo), la enunciación diegética (nivel enuncivo).

En la *enunciación psico-semiótica*, se observa el emerger y el condensarse, en la superficie del texto poético, del magma pulsional, con relativo aumento del movimiento semiótico. La enunciación psico-semiótica, por su procedencia del reino de lo inconsciente y de lo corpóreo, y, por lo tanto, de un umbral enunciativo que queda en el corazón mismo de la inspiración creadora, dispara sus efectos en el conjunto del texto poético, embebiendo de sí los demás niveles. Sin embargo, es posible reconocer en soluciones retóricas que privilegian, por ejemplo, la transcripción casi palpable de un lenguaje sintomático u orgánico, la manifestación más

clara y directa de este umbral enunciativo, sobre todo en relación con situaciones en que circunstancias históricas extremas —una dictadura, una guerra, la tortura— provocan en el sujeto una violación del usual proceso de simbolización. En este nivel, los sujetos implicados en el acto de la enunciación (el autor y el lector en tanto personas individuales con su psique y cuerpo) son empíricos e individuales, aunque la situación existencial a la cual apuntan es verosímilmente colectiva.

Por ejemplo, el primer poemario de Tomás Harris, *Zonas de peligro* (1985), una ficcionalización de la situación dictatorial a partir de los márgenes prostibularios de la ciudad de Concepción, presenta una formulación retórica caracterizada por la fragmentación del flujo discursivo a través de encabalgamientos que rompen las palabras en su mitad, fisura la frase con espacios tipográficos blancos o suspende la función de la puntuación como pausa para tomar aliento en la lectura. Estos rasgos formales delatan una sensación de ahogamiento y trituración del sujeto individual. Además, hay una insistencia obsesiva en las estrías de flujos orgánicos o inorgánicos (semen, baba, sangre, musgo, barro, lluvia, pintura) que en un punto parecen ser la única forma, para el sujeto psico-semiótico, de comunicar su angustia y su rebelión, eclipsando con su presencia casi palpable y pictórica la formulación verbal del mensaje poético. El lector en tiempos de dictadura reconoce estas sensaciones como propias, logrando procesar a través de la ficción parte de sus miedos; por otra parte, el lector contemporáneo tiene acceso a lo ominoso a partir de la solicitación de específicas zonas psíquicas y perceptivas.

En el nivel de lo que llamaré *enunciación contextual,* se toma en consideración la enunciación en el campo cultural. Por una parte está el *autor* del texto literario, o *poeta*, insertado dentro de unas coordenadas histórico-culturales y unas determinadas características del campo literario. Una especificación ulterior de esta figura es la del emisor[12]. El autor transfiere a un *personaje autoral*, o *emisor*, la autoridad de emitir la invención literaria. En otras palabras, el autor proyecta, en el borde del enunciado poético, un específico *alter ego* ficcional con el objetivo —más o menos consciente— de que el lector atribuya la producción de la obra a un sujeto con determinadas características. Es así como el autor, en elementos textuales y sobre todo paratextuales (como la nota biográfica o su foto en la portada del libro, o a través de declaraciones en el medio cultural) recalcará intencionalmente determinados rasgos en vez de otros. Del emisor se subrayará, por ejemplo, el lado punk y rebelde, el origen mapuche o la homosexualidad, más allá de la efectiva adscripción biográfica del autor a estas identidades. Al otro extremo de la comunicación literaria está el *lector potencial*, cuyo perfil es presupuesto, y en parte trazado, tanto por el autor como por las instituciones que se preocupan del financiamiento y de la difusión de la obra (editoriales, fundaciones, premios literarios, etc.). Cuando, a lo largo de la interpretación crítica, no sea necesario establecer una distinción tajante entre

12 Debo a la Dra. Magda Sepúlveda Eriz, docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la idea de asociar a esta función el término de *emisor*.

la esfera psico-semiótica y la esfera contextual, los términos empleados serán simplemente *artista* para el polo del sujeto de la enunciación y *lector* para el polo del destinatario.

El primer poemario de Juan Carreño, *Compro Fierro* (2010), es un buen ejemplo de la articulación autor-emisor. Por un lado, la primera edición del poemario, por Lagartija ediciones, un sello sin pretensiones de lucro, ha sido artesanal en su formato impreso y ha sido subida a internet en donde puede ser consultada libremente. Se preserva, de esta manera, la idea originaria de una circulación libre y solidaria del arte. La opción ideológica del autor en el campo literario queda claramente marcada, así como el perfil del lector potencial de la obra. Por otro lado, Juan Carreño ha participado en varios talleres de poesía y se ha formado parcialmente gracias a la universidad y como autodidacto. Sin embargo, en la solapa de la segunda edición de su libro por el sello Balmaceda, la biobibliografía del autor da cuenta únicamente de cómo su vida ha transcurrido en pueblos periféricos o comunas marginales de la ciudad. No se mencionan estudios universitarios o participaciones en talleres, y la foto del autor responde al cliché del chico de población marginal, capucha estilo flaite y cigarro entre los labios. El juego con la idea de un conocimiento de primera mano de situaciones de marginalidad social y una coincidencia entre la experiencia del emisor y las instantáneas de abandono y degradación que se pueden leer en el poemario es llevado así en primer plano.

Paso ahora a ilustrar el nivel eminentemente textual. Con el fin de trazar la distinción entre, por una parte, las coordenadas que definen el posicionamiento de la perspectiva enunciativa en la superficie del enunciado poético y, por la otra, las coordenadas que aparecen en su estructura profunda, acudo a los términos genettianos de «diegético» y «extradiegético» (Genette 1972), adaptándolos al ámbito enunciativo y reteniendo de ellos la valencia de subdivisión casi «espacial» del discurso, sugerida por la presencia o ausencia del prefijo «extra». Llamaré *enunciación extradiegética* a la enunciación que atañe a la estructura subyacente al enunciado poético, estructura profunda que lo rige y lo organiza (nivel enunciativo). Con el término de *enunciación diegética* me referiré, por lo contrario, a lo que está enunciado, o sea, a la estructura y a la organización superficiales del enunciado poético (nivel enuncivo).

La *enunciación extradiegética*, pues, corresponde al *nivel enunciativo*, y puede definirse como «extradiegética» justamente porque se coloca «más allá» de la diégesis en tanto tal: de hecho, hace referencia a los factores que organizan el contenido representacional y formal del poema en su conjunto. En este punto se inserta la cláusula introductoria «yo me imagino un mundo y te invito a imaginar un mundo en que...» discutida anteriormente. En este nivel los responsables de la interacción discursiva se organizan como sigue. Por una parte está la *instancia escritural*, que decide los aspectos generales del enunciado poético: las características del lenguaje y el estilo, cómo enfocar qué objeto y a quién atribuirle las voces y las perspectivas. Puede concebirse como la parte operativa y organizadora de la actividad poética. Cuando es necesario evidenciar la actitud de la instancia escritural hacia cuestiones de metapoética, o su relación con la realidad con vistas a la representación artística, esta figura se denominará *instancia poética*. Al otro cabo de la comunicación extradiegética, está la figura

a la cual la instancia escritural se dirige. Esta coincide, retomando la denominación de Iser (1972), con el *lector implícito*: la figura, presupuesta y conformada por el texto mismo, que posee las competencias y los conocimientos necesarios para decodificar el contenido, y a la cual se dirige el mensaje global del enunciado poético. Un ejemplo es el lector-cómplice en dictadura, o sea, el lector presupuesto por la organización del discurso, capaz de descifrar el mensaje real del poema por detrás de la auto-censura actuada por la instancia escritural. Es importante subrayar cómo, en este nivel, el «yo» que habla es siempre el «yo» que escribe: la instancia escritural. Su voz «de tinta y papel» es perfectamente congruente y superponible con el enunciado; incluso se podría pensar en la voz de la instancia escritural como epifenómeno del poema, como el aparecer mismo de la materia poética. No hay que olvidar que todo lo dicho, incluso las oraciones atribuibles a otros sujetos que aparecen en el poema, siempre se desarrolla en estricta dependencia del hablar de la instancia escritural, y está filtrado siempre por su perspectiva y por las coordenadas espacio-temporales en que esta se coloca.

El ejemplo que ofrezco para este caso es proporcionado por los textos del poemario *Metales Pesados* (1998), de Yanko González. Muchos de los poemas aquí contenidos se componen de título, cuerpo principal y nota a pie de página. Las hablas de jóvenes pandilleros y otros integrantes del hampa se mezclan con un juego metatextual e intertextual muy fuerte, en el que es reconocible la adecuación al procedimiento del *pastiche* posmoderno. La voz del sujeto letrado se manifiesta, por ejemplo, en la nota a pie de página en el registro etnológico. La voz del chico drogadicto o de la dueña de algún bar se apropia, a su vez, de la parte principal del texto. En cualquier caso, es la instancia escritural que predispone la estructura del poema y asigna las partes textuales y los «papeles», creando un híbrido lingüístico tan intensificado que no podría encontrar un equivalente ni en el habla de la calle ni en los textos antropológicos. El lector implícito coincide con la predisposición de cada lector a percibir el juego posmoderno y el efecto retórico de un texto así conformado; corresponde con un camino interpretativo que es, de algún modo, ya trazado y preparado por la obra misma.

Finalmente, en el nivel de la *enunciación diegética*, o nivel enuncivo (interno al enunciado), la posición de sujeto de la oración puede ser atribuida a diferentes *locutores*, asimilables a personajes que toman la palabra. Es definible como locutor tanto el chico drogadicto que pronuncia su discurso como el personaje que comúnmente se visualiza como emanación de la subjetividad del autor. En ambos casos siempre se trata de un «yo» de segundo grado con respecto a la instancia escritural, por lo tanto, de un «yo» hablado, un personaje. En otras palabras, el «yo» es un «yo» que hace: su hablar es concebido como acción. En cambio, como ya he explicitado, la instancia escritural solo habla (o escribe), no actúa. La voz, en este nivel, es como un micrófono que pasa de mano en mano según lo decida la instancia escritural: el «yo», por lo tanto, corresponde con el pronombre vacío por llenar de la concepción benvenistiana reconsiderada a la luz del concepto de superficie por mí anteriormente propuesto. El *locutario*, equivalente al narratario en prosa, es la figura implícita o explícita

con quien el locutor simula llevar a cabo el diálogo poético. El locutario puede coincidir con el locutor desdoblado, o con un personaje intradiegético. De hecho, tanto el locutor como el locutario pueden presentarse en el enunciado como *personajes*, esto es, tener una cara y hacer acciones. Naturalmente, el nivel diegético puede contener en sí enunciados de segundo grado: se hablará, por lo tanto, de parlamentos *intradiegéticos*, a menudo señalados, en el poema, por signos gráficos como las comillas.

Un ejemplo explícito para este último nivel se puede encontrar en algunos poemas de Germán Carrasco, como los de *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), en que está presente, además del locutor principal como *default*, una locución escenificada interna al enunciado, o intradiegética. Diferentes personajes toman la palabra; sus parlamentos son tipográficamente señalizados con comillas. El cauce general en que se desarrollan estas escenas es la mirada deslumbrada del *flâneur* urbano que, por lo tanto, instituye una perspectiva locutiva específica, por ejemplo, a partir de un cerrojo o de una vereda; su mirada implica al locutario en su fisgoneo, dirigiéndose expresamente a él e inventándole una identidad. A su vez, el punto de vista enunciativo del locutor *flâneur* se diferencia de la predisposición de la instancia escritural a la *flânerie*, ya que el nivel extradiegético de composición queda complejizado en un sentido benjaminiano con recursos retóricos como el montaje, la imagen dialéctica, la *mise en abîme*, entre otros.

En este artículo, he explorado la problemática de la enunciación en poesía, de la cual he realzado la vertiente relacionada con la subjetividad y el sujeto. Se trata de posiciones profundamente entrabadas en el fenómeno de la enunciación, que se organiza siempre alrededor del polo de la instancia que rige el discurso, incluso cuando este último parece desarrollarse en otra dirección y entregarle la palabra o la perspectiva a otros yoes. Por otra parte, si bien el juego interno de voces que se entreteje entre nivel enunciativo y enuncivo parece parcelar irreparablemente al hablante, reduciendo su consistencia a un mero crucigrama textual, la presencia del sujeto, surcada por dispositivos de poder y movimientos interiores de revuelta y deseo, es recuperada en los niveles que dan cuenta de cómo su vertiente socializada, histórica y pulsional, también está sujeta al fenómeno de la enunciación. El marco enunciativo, en su complejidad, constituye así el molde unitario de base que resiste más allá de disgregaciones textuales o existenciales del sujeto. En particular, el umbral de la instancia escritural constituye un nudo central que no puede ser soslayado en un proceso crítico que se preocupe por los modos y las razones de una determinada organización del discurso. En conclusión, como he indicado en la cita de apertura, tomada de un libro de la filósofa italiana Silvana Borutti, es absolutamente legítimo pensar en el sujeto creativo que protagoniza el fenómeno artístico-literario como un «... yo fuerte que juega reflexivamente e irónicamente sobre el desdoblamiento, y conserva de ello el carácter de proyecto y de orientación intersubjetiva» (Borutti, 2006, pp. 87-88). La insistencia en la centralidad del momento organizador garantizado por la instancia escritural, así como en la dispersión controlada con que esta le da voz a los locutores quiere, de alguna forma, responder tanto a este planteamiento propuesto

por la filosofía del arte, como al llamado a la creatividad y a la responsabilidad, en el espacio de lo real y en el espacio del arte, que se ha vuelto moneda de cambio, para bien y para mal, en nuestra actualidad.

Referencias Bibliográficas

Austin, J. L. (1976). *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955.* Londres: Oxford University Press. Texto original publicado en 1955.

Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale II.* París: Gallimard.

Benveniste, É. (1996). *Problèmes de linguistique générale.* París: Gallimard (Texto original publicado en 1966).

Blanco, M. (2006). Teorías sobre el sujeto poético. *Alpha,* (23), 153-166.

Borutti, S. (2006). *La filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*. Verona: Cortina.

Cabo Aseguinolaza, F. (1998). Entre Narciso y Filomena: enunciación y lenguaje poético *Diálogos hispánicos de Amsterdam,* (21), 11-40.

Carrasco, G. (1998). *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen.

Carreño, J. (2010). *Compro fierro*. Santiago: Balmaceda Arte Joven. Texto original publicado en 2007.

Castells. M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.

Epps, B. (2002). El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez. *Revista de Crítica Cultural*, (25), 65-70.

Filinich, M. I. (2007). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba (Texto original publicado en 1998).

Foucault, M. (1969). *L'arqueologie du savoir.* París: Gallimard.

Foucault, M. (1994 [1969]). Qu'est-ce qu'un auteur? En M. Foucault, *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. I (pp. 789-812). París: Gallimard.

Garrido Domínguez, A. (Ed). (1997). *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco/Libros.

Genette, G. (1972). *Figures III.* París: Éditions du Seuil.

González Cangas, Y. (1998). *Metales pesados*. Valdivia: El Kultrún.

Greimas, A. J. (1996). *La enunciación. Una postura epistemológica.* Puebla: UAP/CECYT. Texto original publicado en 1987.

Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* París: Hachette.

Harris, T. (1985). *Zonas de peligro*. Concepción: Cuadernos LAR.

Iser, W. (1972). *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du language poétique.* París: Éditions du Seuil.

Kristeva, J. (1977). *Polylogue.* París: Éditions du Seuil.

Kristeva, J. (1985). L'abietto: voce e grido. En S. Mecatti (Comp.). *Foné. La voce e la traccia* (pp. 226-246). Florencia: La casa Usher.

Levin, S. R. (1999). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 59-82). Madrid: Arco/Libros (Texto original publicado en 1976).

Lodge, After Bakhtin. En N. Fabb et al. (Eds.), *The linguistics of writing. Arguments between language and literature* (p. 89-102). Manchester: Manchester University Press.

Lozano, J., Peña Marín, C. & Abril. G. (1999). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Madrid: Cátedra.

Martínez, J. L. (1977). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.

Mayoral, J. A. (Ed). (1999). *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1987.

Moulián, T. (1998). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom-Arcis.

Ohmann, R. (1999a). Los actos de habla y la definición de literatura. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1971.

Ohmann, R. (1999b). El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 35-57). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1972.

Oomen, U. (1999). Sobre algunos elementos de la comunicación poética. En Mayoral, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 125-149). Madrid: Arco/Libros. Texto original publicado en 1976.

Piper, I. (2005). La retórica de la marca. *Revista de crítica cultural,* (32), 16-19.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra. Texto original publicado en 1988.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1997). Lírica y Ficción. En Garrido Domínguez, A. (Ed.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Madrid: Arco/Libros.

Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive.* París: Editions du Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre.* París: Éditions du Seuil.

Violencia, Imagen y Lenguaje en la Poesía de Alberto da Cunha Melo

Renato Suttana*

Traducido por Alda Maria Inácio Barbosa

Nota del Editor

Este trabajo forma parte de una investigación postdoctoral, desarrollada bajo la dirección de la Prof.ª Dra. Ana María Zubieta, de la UBA, y está vinculado a las investigaciones realizadas en el marco del Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados (CAFP) Brasil-Argentina. En el presente estudio el autor pretende contribuir a ambos proyectos, estudiando aspectos de la literatura brasileña desde un enfoque que dé cuenta de la violencia reflejada en su imaginario.

Resumen: Algunas manifestaciones de la poesía brasileña contemporánea están profundamente marcadas por imágenes de violencia física y psicológica. El objetivo del presente trabajo es investigar esa temática, abordándola desde indicaciones presentes en la obra de Alberto da Cunha Melo (1942-2007). Al manifestarse la violencia como una constante en su producción, buscaremos comprender de qué forma las imágenes que crea este autor expresan las temáticas de la opresión y de la sujeción del otro. Nos encontramos, en general, con un imaginario que revela que tales aspectos aparecen como elementos constituyentes de las relaciones sociales y son ejercidos tanto en el plano de lo subjetivo como de lo simbólico. La serie de poemas de rasgos narrativos titulada *Yacala* describe, con un lenguaje contenido e incisivo, el proceso de destrucción de un individuo por fuerzas naturales (la enfermedad que lo consume internamente) y sociales (el proceso de marginación al que él, debido a sus orígenes y a su trayectoria vital, es brutalmente sometido). A la vez, nos enfrenta al drama de un sujeto que se resiste a la destrucción, pero que, en cualquier momento, puede sucumbir a ella.
Palabras Clave: Poesía Brasileña, Poesía Moderna, Violencia, Imagen, Lenguaje, Alberto da Cunha Melo.

---

* Doctor en Letras por la Universidad Estatal de Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (PUC-MG) y Licenciado en Portugués e Inglés por la Universidad Federal de São João del-Rei (UFSJ). Correo electrónico: renatosuttana@ufgd.edu.br.
Fecha de recepción: 21-08-2013. Fecha de aceptación: 27-09-2013.
Gramma, XX1V, 51 (2013), pp. 58-84.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

***Abstract**: Some manifestations of contemporary Brazilian poetry are deeply marked by images of physical and psychological violence. The objective of this paper is to study this issue, approaching it from indications found in Alberto da Cunha Melo's work (1942-2007). As violence manifests as a constant in it, we seek to understand how the author's images express the themes of oppression and subjugation of the Other. We can find in the work, in general, an imagery that reveals that those aspects appear as constituent parts of the social relations and are exerted at the level of subjectivity and the symbolic. The series of narrative poems entitled* Yacala *features, in a dry and incisive language, the process of destruction of an individual battled by natural forces (the illness that consumes him) and social powers (the process of marginalization to which he is brutally subjected, because of his origins and his life). At the same time, we face the drama of a subject that resists destruction, although he can succumb to it at any time.*
***Keywords**: Brazilian Poetry, Modern Poetry, Violence, Image, Language, Alberto da Cunha Melo.*

...neste planeta assustador [«En este planeta atemorizante»][1]
Alberto da Cunha Melo

La Metafísica Negativa

El conjunto de obras de poesía publicadas durante la vida de Alberto da Cunha Melo[2] se compone de quince volúmenes. Se inicia con *Círculo cósmico*, editado en 1966 como separata de la revista *Estudos Universitários* de la Universidad Federal de Pernambuco, y termina en *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*, de 2006. Además de esos libros, el autor ha dejado libros de prosa y diversos escritos inéditos, anunciados aquí y allí en algunas de sus publicaciones. Entre los inéditos se incluye el importante *A noite da longa aprendizagem*, del cual son citados extractos en el estudio *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*, publicado en 2003 por Cláudia Cordeiro. Ese gran libro, de carácter reflexivo y autobiográfico, se compone —según noticias que nos da la ensayista (Cordeiro, 2003, p. 24)— de cinco volúmenes manuscritos, los cuales contienen registros cuya primera manifestación data de febrero de 1978.

La conformación de la obra editada de Cunha Melo es bastante peculiar, más aun si consideramos que algunos de sus libros han tenido más de una edición. Esto se debe no tanto a facilidades o conveniencias de edición —de las que el autor no disfrutó en vida—, sino al hecho de que los textos originales fueron compilados y, en algunos casos, reeditados en publicaciones posteriores, a las cuales se han incorporado (como ha ocurrido con el poema *Oração pelo poema*, cuyo texto, además de en la edición original, de 1969, consta también

1 Todas las traducciones al español que figuran en este artículo, incluso los pasajes de poesía, son de la traductora.
2 Alberto da Cunha Melo nació el 8 de abril de 1942 en la ciudad de Jaboatão dos Guararapes, y murió el 13 de octubre de 2007 en Recife. Ambas ciudades pertenecen al Estado de Pernambuco, en la región Nordeste de Brasil.

en los *Poemas anteriores*, de 1989, y en *Dois caminhos e uma oração*, de 2003). De ese proceso de reediciones, se pueden pensar muchas cosas; pero, sobre todo, no se puede negar que revaloriza las obras, que las recupera del olvido y que, al recolocarlas en circulación, las confronta con lo que está en cuestión en el momento.

De hecho, el gesto —de editar y reeditar—, según se puede percibir en la lectura del ensayo de Cláudia Cordeiro (que además de esas informaciones trae esclarecimientos relevantes acerca de las diversas ediciones de los poemas del autor y de sus relaciones con la llamada Generación del 65 de poetas nordestinos de Brasil[3]), está relacionado con el hecho de que las obras originales, publicadas localmente en pequeñas tiradas de circulación restringida, han sido anexadas a los libros siguientes. Esta práctica, aunque tenga la virtud de volverlas gradualmente más accesibles al público lector (sea este cual sea en la época de cada publicación), en cierto modo complica y dispersa la posibilidad de percepción de su desarrollo propio, más claramente visible cuando se reconstituye la trayectoria de su surgimiento y publicación. Sin embargo, demuestra también, según señala Cordeiro, un aspecto que esta ensayista considera fundamental en la poesía de Cunha Melo, relacionado con un factor de «resistencia», apuntando hacia algunas de sus características principales.

En principio, ese factor tendría que ver con la hostilidad con que el mundo moderno recibe las manifestaciones de la poesía y del humanismo. Estamos aquí en la pista de lo que Adorno afirmó acerca de ya no ser posible escribir lírica después de Auschwitz —afirmación que parece dirigir a la poesía una acusación de frivolidad a la que esta no puede contestar sin dejar de ser lo que es—. Con todo, a pesar de las razones que tenemos para aceptar como dada la existencia de ese elemento —la resistencia— y para considerarlo de la misma forma que la autora, conviene suponer que su significación tenga un alcance restrito, ya que elemento de la «resistencia» está relacionado mucho más con el esfuerzo de crear una obra de poesía consistente —y de existir como autor frente a un universo de circunstancias que, en más de un sentido, se presenta inhospitalario y frecuentemente adverso a ese esfuerzo— que con cualquier otra cosa que va más allá de esos esfuerzos.

En qualquier caso, así tenemos la totalidad de la obra publicada[4], incluidas las dos impresiones[5] del volumen *Dez poemas políticos,* de 1979, que se incorporaron al libro *Noticiário*, de ese mismo año[6]. No entraremos en los pormenores de la tesis de Cláudia Cordeiro, que reedita y expande una afirmación de Alfredo Bosi contenida en el prefacio que Bosi escribió

3 El núcleo inicial del grupo fue compuesto por los escritores jaboatanenses Jaci Bezerra, Domingos Alexandres, José Luiz de Almeida y Alberto da Cunha Melo, según noticia de César Leal de 1966 (*apud* Cordeiro, 2003, p. 27).

4 Tratamos aquí, evidentemente, solo de la obra poética.

5 Estas son, de hecho, las dos impresiones del mismo libro, realizada la segunda, incluso, con el mismo cliché de la primera, e por eso el autor no las llamó de ediciones.

6 Se pueden encontrar otras informaciones en el apéndice «Obras del autor», de *Dois poemas e uma oração*, que trae una lista atualizada de esas publicaciones hasta el año 2003, anteriores, por lo tanto, a *O* cão *de olhos amarelos*.

para la edición del año 2000 del poema *Yacala*[7]. Resumidamente, Bosi señala que, junto con Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Carlos Pena Filho y João Cabral de Melo Neto, el Nordeste brasileño, en la figura de Cunha Melo, «...nos dá, mais uma vez [...] a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia [...] cujo nome secreto é - resistência» (2003, p. 163) [«...nos da, una vez más [...] su lección de dolor que se vuelve belleza y arranca de sí fuerzas para construir una poesía [...] cuyo nombre secreto es resistencia»]. Si existe de verdad un aspecto de «resistencia» en la poesía de Cunha Melo[8], no queremos debatirlo, por lo menos no de forma extremada. Preferimos, al contrario, sospechar de la extensión del concepto y mantenerlo restringido a los dos sentidos mencionados anteriormente. Creemos que lo que, en los inicios, es entendido como «resistencia» remite principalmente a los esfuerzos que hace el autor para editar y poner en circulación sus libros (sin desestimar la conciencia que tuvo —manifestada en diversos momentos— de la relevancia de su propia poesía para la literatura de su época y de las dificultades que enfrentó para editarla).

Hay que señalar también que el concepto apunta a una cierta relación del autor con la realidad social de su tiempo, la cual se aborda más abiertamente en libros como *Noticiário* y *Poemas à mão livre*, escritos en el formato de versos «libres» que Cunha Melo adopta para sus poemas a fines de los 70, cuando abandona la poética de las cuartetas de versos octosílabos, desarrollada durante más de diez años, desde las primeras manifestaciones de su poesía, y a la cual, de algún modo, retornará en sus años finales, con *Yacala*, *O cão de olhos amarelos* y, sobre todo, con *Meditação sob os lajedos*, libro que contiene, así creemos, sus escritos más significativos. En cuanto al conjunto «Outros poemas inéditos», incluido en *O cão de olhos amarelos*, el autor esclarece, en nota introductoria, que en él «...se encontram amostras dos originais engavetados e representativos das várias fases de [sua] obra» [«...se encuentran muestras de los originales no publicados y representativos de las varias fases de [su] obra»]:

> *Estão juntos uma seleção de textos inéditos escritos em octossílabos rimados, estruturados dentro de uma forma fixa a que chamei de Retranca (I), poemas dos livros de títulos provisórios:* Noticiário II*,* Poemas 83/84*,* Poemas 81*,* Diário de Bardo (II)*, e* Poemas Finais (III)*, e de minha primeira fase, em octossílabos brancos (IV)* (Melo, 2006, p. 80).
>
> [Están juntos una selección de textos inéditos escritos en octosílabos rimados, estructurados bajo una forma fija a que llamé Retranca (I), poemas de los libros

7 Publicado por el Editorial de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EDUFRN).

8 La proposición de Bosi fue comentada por el autor en un poema titulado «Dois demonios» [«Dos demonios»], en el cual, entre otras cosas, dice: «...e assim, toda resistência, / em duas frentes, leva o tempo / inteiro de tua existência, / rouba-te as horas de amar, / que dão aos santos seu altar» (Melo, 2006, p. 107). [«...así, toda resistencia, / en dos frentes, lleva el tiempo / entero de tu existencia, / te roba las horas de amar, / que le dan a los santos su altar»].

de títulos provisionales: *Noticiário II*, *Poemas 83/84*, *Poemas 81*, *Diário de Bardo* (II) (Diario de Bardo), y *Poemas Finais* (III) (Poemas finales), y de mi primera fase, en octosílabos blancos (IV)].

La idea de dividir la obra en «fases», reiterada y esclarecida en el ensayo de Cláudia Cordeiro, parece haber sido cara a Alberto da Cunha Melo y es en cierto modo una forma de orientación para la lectura de sus poemas. Resaltamos en ella una preocupación de autorrevisión (en el sentido de reflexionar constantemente sobre aquello que se escribe) y, principalmente, de autoconocimiento —o autoconciencia— que atraviesa todos sus libros. La autorrevisión y el autoconocimiento —que implican una especie de aprendizaje de sí y un esfuerzo permanente de autodominio y dominio del lenguaje— ubican a aquel que escribe en una relación de perspectiva delante de la obra. Ya en *Oração pelo poema* —compuesta de treinta secciones de cinco cuartetas en octosílabos desprovistos de rimas— la escritura aparece como algo que se debe buscar. A la manera de los primeros libros de João Cabral de Melo Neto, no está «dada» desde el principio, y su contenido, descubierto poco a poco y a medida que el propio escribir se despliega y se corporeiza, parece encaminarse hacia una divinidad incógnita que «regressa / pelos quatro cantos da casa» [«regresa / por todos los rincones de la casa»] y a la cual se le solicita que venga, extrañamente, *desenterrar o poema* [desenterrar el poema] que es también del cuerpo y sale a luz bajo la forma de un grito (Melo, 2003, p. 311). Pero escribir es un trabajo que se hace *de cabeça baixa* [de cabeza baja], advierte la primera estrofa del poema. Cabe implorar a ese Dios desconocido no tanto que sea el guardián del poema por escribir, sino que al menos proteja el esfuerzo sin origen y sin dirección del cual él resulta y del cual se espera, mediante la adopción de la «palavra brisa / irmã das fontes» [«palabra brisa / hermana de las fuentes»] o de «qualquer palavra que suavize» [«cualquier palabra que ablande»] la vida para siempre, el poema por venir: «Senhor, protege meu poema / e obscurece com tua sombra os versos mortos, as palavras / que sobram, o tempo perdido» [«Señor, protege mi poema / y oscurece con tu sombra los versos muertos, las palabras / que sobran, el tiempo perdido»] (Melo, 2003, p. 311).

Nunca hay mundo suficiente para quien escribe. Y, como lo quiso Maurice Blanchot, la realidad nunca es suficiente para aquel que, al ponerse en demanda de cualquier lenguaje, se pone en demanda de su origen (relación que, conforme observó Blanchot en diversas ocasiones, será siempre manchada de engaños, no siendo menor el hecho de que, siempre que se piensa encontrar el lenguaje, lo que está en cuestión es el mundo y, siempre que se encuentra el mundo, lo que aparece para quien lo busca es el lenguaje destituido de sustancia). Escribir, entonces, no puede ser más que un gesto de indecisión: «...como se a poesia precisasse faltar e faltar-se a si própria» [«...como si la poesía necesitara faltar y faltarse a sí misma»], escribió Blanchot (1997, p. 133) en un estudio sobre Baudelaire; o «...como se ela só fosse pura e profunda em razão de seu próprio defeito» [«...como si ella sola fuese pura y profunda en razón de su propio defecto»].

No es difícil que la percepción del acto de escribir como un acto precario, muchas veces ambiguo y *amenazado*, se manifieste como un horizonte incierto y sobrecargado de errores. Pero es en dirección a ese horizonte que se debe avanzar: «Por que levarei adiante / este poema ameaçado? / Por que levarei esta vida / tão ameaçada também?» [«¿Por qué llevaré adelante / este poema amenazado? / ¿Por qué llevaré esta vida / tan amenazada también?»] (Melo, 2003, p. 323). Y es en dirección a ese horizonte que se camina, aun sin saber cuál es el sentido o la razón de la caminata y, sobre todo, ignorando si la dirección tomada es la correcta. Tal es el sentido del error y tal es, para Blanchot, el significado que se debe atribuir a la noción de *error* o de aquello que la poesía trae como un «defecto», concentrando en sí, de algún modo, su fuerza. Es también «...o vazio que a profunda e sempre a impede de ser», o sea, aquello que

> *...a salva de ser, e por essa razão a irrealiza e, irrealizando-a, torna-a ao mesmo tempo possível e impossível, possível porque ela ainda não é, se ela se realiza a partir do que a faz fracassar, e impossível porque não é nem capaz da ruína completa, que lhe daria a base da sua realidade* (Blanchot, 1997, p. 133-134).
>
> [...la salva de ser, y por esa razón la irrealiza e, irrealizándola, la vuelve a la vez posible e imposible; posible porque ella todavía no es, si ella se realiza desde lo que la hace fracasar, e imposible porque no es siquiera capaz de la ruina completa, que le daría la base de su realidad].

Esa entrada en la irrealidad perturba y desorienta. No es extraño que, en relación con esto, volviendo a la poesía de Alberto da Cunha Melo, el autor se pregunte: «Poesia, poema, por quê? / Disso tudo possuis, Senhor, / a chave no bolso da túnica / ou deste a algum anjo a resposta?» [«Poesía, poema, ¿por qué? / Todo eso posees, Señor, / la llave en el bolsillo de la túnica / ¿o diste a algún ángel la respuesta?»] (Melo, 2003, p. 323). Dichas suposiciones, de su parte, nos dan indicios de lo que puede venir a ser, en su poesía, la relación del autor con su escritura —relación marcada por los avances y retrocesos, por los acercamientos graduales a un objeto huidizo que a veces aparece con una nitidez ofuscante, pero que puede naufragar también en el desaparecimiento—. Asimismo, nos ponen sobre la pista de lo eventual y de lo incierto, sin dejar de apuntar a lo que la idea de la «forma» del poema puede significar en el ámbito de esa escritura. En cuanto a esto, hay que notar que, cuando en *Dez poemas políticos* la regularidad del octosílabo es sustituida por el formato de los poemas cortos, escritos en versos irregulares de pocas sílabas, la poesía se encamina en dirección a lo que no hesitaremos llamar su dimensión «social» propiamente dicha (de la cual es cierto que nunca se aleja); pero la idea del riesgo y de la amenaza permanece, por lo que el poema «resistente» —para adaptar el término de Bosi— no se presenta más que cómo un modo de perseverar frente al desaparecimiento:

Agora me lembro
do que sou:
nenhuma palavra alta,
nenhuma ousadia maior
do que a de esperar
que os outros não ousem contra mim (Melo, 1979, p. 95).

[Ahora recuerdo / lo que soy: / ninguna palabra alta, / ninguna osadía mayor / que la de esperar / que los otros no se atrevan contra mí].

Escribir es siempre «poco» y siempre «menos» frente al desaparecimiento en que todo sucumbe y que no es otra cosa que el propio aparecimiento de la realidad como tal (como quiera que la comprendamos y sea cual sea el significado que le hayamos dado al término). ¿Podemos caminar en esa dirección? Si, «como somos poucos, / tentamos preservar-nos / e a canção é a única / forma de defender / o nosso amor» [«como somos pocos, / intentamos preservarnos / y la canción es la única / forma de defender / nuestro amor»], o si «a canção é a única / forma de batalha / que nos restou» [«la canción es la única / forma de batalla / que nos quedó»] («Os esquimós» [«Los esquimales»], Melo, 1979, p. 112), la percepción de que «poema nenhum, nunca mais / será um acontecimento: / escrevemos cada vez mais / para um mundo cada vez menos // para esse público dos ermos / composto apenas de nós mesmos» [«poema ninguno, nunca más / será un acontecimiento: / escribimos cada vez más / para un mundo cada vez menos / para ese público de los yermos / compuesto apenas de nosotros mismos»] (Melo, 2003, p. 27) no señala solamente una pérdida de público —de la cual los poetas tienden a quejarse cada vez más en la época contemporánea, dislocando, en cierto modo, el sentido de la cuestión para un sector de la reflexión donde ese sentido se vuelve doblemente equivocado—. Aquí se niegan muchas cosas, pero queremos ver en esos versos, sobre todo en la negación que los constituye, también una forma de afirmación que señala el desaparecimiento como instancia de la hesitación. Y queremos notar que el desaparecimiento es la propia ausencia de lenguaje frente a una realidad «atemorizante» o su terrible contrario, un exceso de lenguaje que nos ubica más acá de toda realidad. ¿Pero estamos verdaderamente amenazados? ¿Puede la poesía resistir? Y, si resiste, desde el punto de vista de la cuidadosa investigación de sus fuentes, ¿a qué cosa resiste de hecho si su destino es naufragar?

Se escribe, en la poesía de Cunha Melo, bajo el signo del sobresalto. Señalamos esta afirmación, pues es un punto de referencia que nos permite situar no solo la constante explosión de violencias e imágenes de violencia que asigna sus escritos («Se ainda vives, / corre para o mar. [...] / Se ainda vives, vai fogo aprender / essa bela e absurda / forma de lutar» [«Si aún vives, / corre hacia el mar. [...] / Si aún vives, ve fuego a prender / esa bella y absurda / forma de luchar»] [Melo, 1979, p. 151]), sino también un horizonte de posibilidades hacia

donde se puede caminar. Ese horizonte nos revela que la relación con el ser, en el ámbito de la escritura, es relación de roce, de limadura y desgaste, o que el propio ser, no importa cómo lo concibamos y cualesquiera sean las circunstancias, no es más que aplastamiento y disolución. Así, cuando responde a las exigencias impuestas a la literatura moderna por la cultura y por la brutalidad de un tiempo impiadoso que lleva por delante a los fuertes y a los débiles en su danza atemorizante, la tonalidad de la respuesta es negativa y, evidentemente, sombría en todos los sentidos:

> *Os povos africanos*
> *não planejam invadir*
> *o Leste Europeu,*
> *e as moças da Rússia,*
> *como as outras escovam*
> *seus cabelos pela manhã.*
> *De que demonios*
> *mais sanguinários do que nós*
> *as armas que produzimos*
> *nos protegem?* (Melo, 1979, p. 36).
>
> [Los pueblos africanos / no planean invadir / el Este Europeo, / y las chicas de Rusia, / como las otras cepillan/ sus cabellos por la mañana / ¿De qué demonios / más sanguinarios que nosotros / las armas que producimos / nos protegen?].

Pero hay una esperanza de perforar la costra. Vista desde la perspectiva de ese verdadero compromiso que asume con las cosas, la obra nos anuncia que *ser* es ser sin salida y que vivir es estar sujeto a eventualidades, a un laberinto cotidiano de relaciones en el cual se está, siempre y hasta el fin, en desventaja:

> As indiferentes, até elas,
> começam a receber
> seu estoque cotidiano
> de violência permitida.
> E Lídia, e Laura, e Lara
> e os fardos do porto,
> quando chega um navio,
> são jogados, de mão em mão,
> *alegremente* (Melo, 2006, 137).
>
> [Las indiferentes, incluso ellas, / empiezan a recibir / su ración cotidiana / de

violencia permitida. / Y Lidia, y Laura, y Lara / y los fardos del puerto, / cuando llega un navío, / son tirados, de mano en mano, / alegremente].

Si la realidad no tiene salida, la negatividad nos dice que el proceso de la violencia se esparce en todos los sectores de la vida. Sería largo, fatigante y quizá innecesario describir las formas por medio de las cuales se manifiesta. Sin embargo, podemos enumerar algunas, relacionadas con el hecho de que el ser allí está siempre *expuesto*, siempre corriendo el riesgo de ser aplastado. A la vez, si por violencia entendemos una relación asimétrica de fuerzas —aquellas «potencias» que Marx y Nietzsche se esforzaron por describir en sus obras y que impregnan los escritos de pensadores como Foucault y Bourdieu—, la idea de no haber escape, de un infinito incómodo, de un brutal desgaste y de una sujeción generalizada de todos a todos es el modo central de la percepción. ¿Sería posible percibir sus límites? Quizá no sea fácil, y tampoco practicable, dimensionarlos (en el sentido de medir su extensión), pero comprendemos por lo menos que ese modo de ver nos ofrece indicaciones suficientes como para decir que atraviesa de un extremo a otro la poesía de Cunha Melo y llega al punto de amenazar, o más aún, desbordar todas las fronteras:

...me esforço

para afastar-te desta mesa:
meu poder de destruição,
garra de fogo sempre acesa,

não te poupará outra vez,
ó *ser, minúsculo talvez* («A uma formiga» [«A una hormiga»], Melo, 2003, p. 118).

[...me esfuerzo // para alejarte de esta mesa: / mi poder de destrucción, / garra de fuego siempre encendida, // no te perdonará otra vez, / oh, ser, minúsculo tal vez].

En un ensayo que sirve de epílogo a la edición de 1989 de los *Poemas anteriores*, Mário Hélio (1989), defendiendo la idea de que se trata de un poeta que «não é metafísico nem religioso» [«no es metafísico ni religioso»], escribió, sobre la «fase octossilábica de Alberto [da] Cunha Melo» [«fase octosilábica de Alberto (da) Cunha Melo»], que incluso así está cercana a la «...da alegoria e se não inteiramente da angústia metafísica e existencial, com certeza do desespero nosso de cada dia» [«...de la alegoría y, si no enteramente de la angustia metafísica y existencial, seguramente del desespero nuestro de cada día], desespero que se escribe «...com d minúsculo, mas não menos terrível e doloroso» [«...con *d* minúscula, pero no menos terrible y doloroso»]; o sea, que esa literatura, como la de Flaubert y de

otros autores de la Modernidad (entre ellos Kafka), es también «a mística de quem não crê em nada» [«la mística de quien no cree en nada»] (Hélio, 1989, p. 176). Comprendemos cuán inadecuado puede ser emplear el término «metafísica» cuando se habla de poetas y poesía, y tendemos a concordar con Mário Hélio en que la clasificación no se aplica a Cunha Melo. Sin embargo, estamos en el plano de las calificaciones, y puede ser que la metafísica no autorice —en su relación con la literatura— que la invoquemos en este punto, ya que cubre ella misma un campo específico de implicaciones cuyo mérito no discutiremos.

No obstante esas afirmaciones, nos arriesgaríamos a creer, aún así que, hasta cierto punto, lo que asigna la poesía de Cunha Melo, en cuanto a sus imágenes, es una verdadera «filosofía» del negativo —quizá una metafísica de otro orden, que no se refiere propiamente a la metafísica de los filósofos—, con repercusiones que van más allá del puro encuadramiento social que se desearía darle a ella y a las relaciones a que remite. Esa metafísica propende, pues, a contradecir, hasta cierto punto —si la abordamos en este sentido—, la afirmación de Alfredo Bosi de que, tanto en Cunha Melo cuanto en Cruz y Sousa (uno de cuyos versos es usado como epígrafe de *Yacala*), poetas que, cada uno a su modo, sondaron las dimensiones más profundas de la existencia humana en el cosmos, «a experiência funda do sofrimento»[«la honda experiencia del sufrimiento»] es de «origem inequivocamente social» [«origen inequívocamente social»] y está relacionada con esa «...capacidade própria da linguagem poética de tudo passar pelo crivo da consciência pessoal, essa câmara de ressonância que acolhe, compõe e tonaliza os múltiplos estímulos que nos assediam e se fundem com nossa identidade» [«...capacidad propia del lenguaje poético de pasar todo por el filtro de la conciencia personal, esa cámara de resonancia que acoge, compone y da tono a los múltiples estímulos que nos asedian y se mezclan en nuestra identidad»] (Bosi, 2003, p. 161). Estamos aquí en el plano del visible, pero el esfuerzo de los críticos por mantener las cosas bajo control, aunque sea respetable y comprensible, debe ser visto con sospechas.

Un ejemplo de lo que decimos puede ser encontrado en *Yacala*, que tanto ha impresionado al mismo Alfredo Bosi y también al poeta Bruno Tolentino (autor del epílogo de *Dois caminhos e uma oração*). Ese poema, compuesto de ciento cuarenta secciones encadenadas en el mismo formato de la *retranca* inventado por Cunha Melo[9], narra la historia de un hombre corroído y destruído desde el principio, y corroído en más de un sentido. Existe la pobreza que le condena a una existencia errática y marginal, hay la enfermedad que lo consume y le impide realizar su propósito de perseguir y documentar la huella de una catástrofe cósmica (la cual es perseguida tanto más obstinadamente cuanto más distante parece la posibilidad

9 Retranca es el nombre dado por el autor a una forma poética compuesta de «...um quarteto na forma abcb, um dístico rimado, um terceto na forma ded e um dístico final também rimado» (Bosi, 2003, p. 162) [«...una cuarteta de forma abcb, un dístico rimado, un terceto de forma ded y un dístico final también rimado»], generalmente en versos de ocho sílabas, que recuerda, en opinión de Bosi, «...remotamente o soneto inglês» [«...remotamente al soneto inglés»] (Bosi, 2003, p. 162).

de alcanzarla); existe la misma idea del propósito, que —como en las novelas de Kafka— disloca tan violentamente el eje de esa existencia que llega hasta el límite de la dilaceración y la disolución. Pero está también el silencio que corroe esa existencia desde adentro, silencio que es, por así decirlo, su punto más extremo: aquel punto entrevisto ya en la *Oração pelo poema* como una fuerza de disolución que a todo arrastra, dispersa y consume. ¿Y se trata solamente de una disolución? ¿No sería aplicable a este respecto aquel dicho en el cual se afirma que lo que no nos mata nos fortalece?

Si el silencio es un límite, es también, por lo menos, un límite entrevisto y discernido, o es algo desde donde se puede *empezar*:

> *Como a tentar reconstruir*
> *o semblante de um criminoso,*
> *desenhava, diariamente,*
> *no mesmo horário, o mesmo rosto,*
>
> *e, embora não ficasse mal,*
> *sempre o rasgava, no final;*
>
> *mesmo perfeito, o rasgaria,*
> porque a gana de refazê-lo
> continuava, no outro dia,
> como se o que buscasse, então,
> *não fosse mais a perfeição* («O desenho» [«El diseño»], Melo, 2003, p. 31).
>
> [Como que intentando reconstruir / el semblante de un criminal, / dibujaba, diariamente, / a la misma hora, el mismo rostro, // y, aunque no quedara mal, / siempre lo rompía, al final; // aunque perfecto, lo rompería, / porque las ganas de rehacerlo/ continuaban, el otro día, / como si lo que buscara, entonces, / ya no fuera la perfección].

¿No se manifestaría allí, como dijo Blanchot en uno de sus ensayos, valiéndose de una expresión de Hegel, aquel *trabalho da negação* [«trabajo de negación»] (1997, p. 140) que, a la vez que aleja y disuelve las realidades, también les concede existencia?

Pero es necesario que nos acerquemos y observemos más atentamente esa potencia negativa. De un lado, está el ser corroído, que busca su lugar en ese *círculo cósmico* de no-lugares llamado *naturaleza*, en su ciclo infinito de nacimientos y muertes, génesis y destrucciones. Si no es la propia naturaleza la que empuja al ser hacia la muerte, o que lo crea señalándole con la condenación a la no existencia hacia la cual él se encamina, es el proprio ser el que empuja a los otros hacia el desaparecimiento, consciente o inconscientemente, sin poder jamás

escapar al círculo (como en el poema «James Cameron», de *Meditação sob os lajedos*, en el cual la inocencia aparece vestida «com as curtas asas da alegria, // asas de voo tão limitado / que a não levaram para longe / do futuro recém-chegado, // com sua fúria, seus anéis /de fogo sobre os carrosséis» [«con las cortas alas de la alegría, // alas de vuelo tan limitado / que no la llevaron lejos / del futuro recién llegado, // con su furia, sus anillos /de fuego sobre los carruseles»] [Melo, 2003, p. 97]). A veces, sin embargo, la naturaleza y la cultura se interceptan, conspirando entre sí y firmando contra un sujecto pacto de condenación:

> *São horas e horas nos espelhos*
> *para aumentar seu esplendor [...]*
>
> *mas* não vai longe, o colorido
> *dos outdoors é destruído*
>
> *por uma luz muito maior*
> *do que o brilho dos refletores,*
> *a luz do tempo, a luz do sol,*
>
> *e os peitos flácidos da musa*
> *vão ter a terra como blusa* (Melo, 2003, p. 112).
>
> [Son horas y horas en los espejos / para aumentar su resplandor [...] // pero no va lejos, el colorido / de los *outdoors* es destruido // por una luz mucho mayor / que el brillo de los reflectores, / la luz del tiempo, la luz del sol, // y los pechos flácidos de la musa / tendrán la tierra como blusa].

De otro lado, no hay cómo oponerse o resistir a esto que es el origen de las imágenes a la vez que su naufragio o desaparecimiento, en un círculo que se ensancha cuanto más se ensanchan los límites de la comprensión:

> *...não há, pois, um plágio perfeito*
> *desse vento vindo do nada*
> *a erodir o chão dos eleitos;*
>
> *e eis o castigo original:*
> *ser impossível ser igual* («Heráclito», Melo, 2003, p. 107).
>
> [...no hay, pues, un plagio perfecto / de ese viento viniendo de la nada / erosionando el suelo de los elegidos; // y he aquí el castigo original: / ser imposible ser igual].

Este último poema («Heráclito») hace culminar, en cierto modo, una especie de trayectoria en la poesía de Alberto da Cunha Melo que podría ser descrita de la siguiente manera: hay, en un primer momento, un gesto de ir al encuentro del lenguaje, en busca del poema, del cual *Oração pelo poema* es el documento más decisivo; encuentro que podría dar la impresión de que lo hallado, de hecho, fue un lenguaje sin objeto, pero capaz de exprimir las aprehensiones del hombre frente a una existencia que que él ya sabe fracturada desde el inicio, sin esperanzas de, atravesando el desierto, encontrar la salida al otro lado. En cuanto a eso, el gesto siguiente, el de ir al encuentro del *mundo* en el poema, no ocurre en el sentido de una expansión o de un ensanchamiento, sino de una profundización que en la cual uno recava siempre el mismo suelo y busca siempre un mismo núcleo, generando la sensación de coherencia que rezuma por toda la obra y que suele ser tan cara a determinados críticos.

En el paso siguiente, tras haber pasado por la experiencia del verso libre y de los poemas cortos (muchos de ellos compuestos de una única estrofa), ocurre el retorno a la práctica del verso octosilábico. Esta elección ha suscitado la curiosidad de los comentaristas, quienes han hablado ya de su rareza y originalidad. Sea cual sea su sentido, preferimos abordarla desde la perspectiva del círculo, como si se tratara del retorno a un momento de origen que, a su modo, solo se expande a medida que se profundiza. La poesía parece ser, en este aspecto, sobre todo, un encuentro y reencuentro con cualquier cosa revelada por el círculo, círculo, del cual se nos da una sugestiva imagen en los títulos de las cuatro secciones en las cuales se distribuyen los poemas de *Meditação sob os lajedos*, ellas son: «Embarque», «Na aldeia» [«En la aldea»], «Gentes e bichos» [«Gentes y bichos»] y «Retorno».

Un Hilo de Lenguaje

La noción de que el arte es fruto de un aprendizaje, de un dominio consciente y acurado de los medios disponibles —que solo se adquiere con el tiempo y la experiencia—, aparece con frecuencia en los escritos de Cunha Melo. Acompañándola, surge la idea de que ese dominio es del orden del desgaste: quien escribe o practica un arte cualquiera solamente puede hacerlo en la medida en que dispone de tiempo para realizarla. Pero el coste de la realización es proporcional al tiempo que se dedica a ella, sin ser el tiempo más que la propia consunción del creador en el esfuerzo de hacer lo que hace.

La consunción —que es también un desaparecimiento— une, en cierto modo, el creador con la obra creada, en una relación que parece agravarse que parece agravarse a medida que se agudiza la indiferencia, tan propia de nuestro tiempo, frente al arte — indiferecia que a veces puede parecer inocente. Pero la consunción también puede hacerlo (al creador) desaparecer. En una de las crónicas más conmovedoras de su libro *Marco zero* (que reúne escritos publicados en la revista *Continente* entre los años 2000 y 2007), Cunha Melo, hablando sobre eso —sobre la relación de los autores con el tiempo—, declara lo siguiente:

> *Não sei como me tornei escritor. Sempre com dois expedientes durante quase toda a minha vida, creio hoje que a matéria-prima da Arte, qualquer arte, é o tempo. Neste mundo maluco, onde o capitalismo triunfou, só se tem acesso ao tempo com muito dinheiro ou... aposentadoria. Sei que há poetas pobres que se recusam a ter um emprego, para dedicar-se à Poesia. No entanto, perdem todo esse tempo mendigando. Podem, ainda, no que lhes dou toda a razão, tomar poerradas de porres, usando o tempo como tira-gosto, mas perdem horas e horas com a ressaca, ou atrás de mais dinheiro para beber. Claro que o tempo não faz o artista, mas este precisa daquele para desenvolver seu potencial* (Melo, 2009, p. 149).
>
> [No sé cómo me he hecho escritor. Siempre con dos trabajos durante casi toda mi vida, hoy creo que la materia prima del Arte, cualquier arte, es el tiempo. En este mundo loco, donde el capitalismo triunfó, solo se tiene acceso al tiempo con mucho dinero o... jubilación. Sé que hay poetas pobres que se rehúsan a tener un empleo para dedicarse a la Poesía. Sin embargo, pierden todo ese tiempo mendigando. Pueden, en esto les doy la razón, embriagarse usando el tiempo como aperitivo, pero pierden horas y horas con la resaca, o buscando más dinero para beber. Claro que el tiempo no hace al artista, pero este necesita de aquel para desarrollar su potencial].

Quien escribe —se puede afirmar—, escribe *en el tiempo*, bajo condiciones que son, en todos sentidos, desfavorables al esfuerzo de la escritura. No se trata, como advierte el autor pernambucano, de admitir una asociación espuria que tiende a situar el origen del arte en la escasez material, como si la miseria favoreciera a los creadores o como si les forneciera sus temas y motivos. Tal actitud sería conveniente a una época culpable, y las palabras del autor acerca de ella son claras e incisivas: «Sempre desconfiei de que aqueles que atribuem à pobreza do artista a excelência de sua arte estão em busca de motivos para não ajudá-lo» [«Siempre he desconfiado de que aquellos que le atribuyen a la pobreza del artista la excelencia de su arte buscan motivos para no ayudarlo»] (Melo, 2009, p. 148). No obstante, si podemos acusar el farisaísmo de nuestro tiempo, también podemos preguntarnos si hubo en el mundo alguna época en la cual las cosas hayan sido diferentes o se hubo un tiempo en el que el arte no haya estado, a su modo, en una relación de equívoco, conflicto u oposición con su época, para más allá de la creencia, esparcida hoy día, en los poderes de concienciación o desalienación que el arte reviste o, en otras palabras, en la capacidad de devolver el ser del hombre a sí mismo que en ella se manifiesta. Al contrario, lo que vemos es el equívoco esparciéndose en todos los sectores y obligando a admitir que la acusación, aunque justa, trae en sí una ambigüedad muy bien explicitada en la observación que señala que los poetas que mendigan para sobrevivir (y, así, tener las condiciones para crear su arte) «perdem todo esse tempo mendigando» (aspecto que nos hace imaginar una situación en la cual,

dedicándose totalmente a su arte, los creadores estarían más *próximos* a ella y tendrían, por lo tanto, mayores condiciones de realizarla).

No hay forma de huir de esa presuposición, y las dificultades del raciocinio son muchas. Habría, sin embargo, por lo menos, que evitar ofrecer un argumento al farisaísmo: aquel que dice que, si el arte no pertenece al campo de las realizaciones prácticas, que se pueden llevar a cabo por medio de inversiones y acciones programadas, esto exenta al mundo de cualquier responsabilidad hacia los creadores. Y aquí podemos recordar aquella reflexión de Blanchot sobre Kafka en la que el francés se preguntaba si una mayor disponibilidad de tiempo, una mayor dedicación y un mejor aprovechamiento de los recursos ofrecidos por el mundo y por el tiempo son capaces, realmente, de garantizar la existencia de las obras. Si, «...porque a arte é, ela não é justificada» [«...porque el arte *es*, ella no se justifica»], como señaló Blanchot en uno de sus escritos, recordando que él es, «...em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação» [«...antes que nada, la conciencia de la infelicidad, no su compensación»] (1987, p. 69), entonces hay que admitir que donde *sobra* el tiempo, donde el tiempo parece favorecer la creación, no es allí donde el arte está necesariamente; por lo menos, no es allí donde está *todavía*. Recordemos, respecto a este punto, las reflexiones de Blanchot acerca de los *Diarios* de Kafka, que iluminan, de manera sugestiva, la relación entrevista por Cunha Melo en aquel pasaje en el cual el arte se acerca tanto a la pobreza, pero, a la vez, la rechaza y lanza una acusación contra sus causas y su existencia. La aproximación apunta hacia otro tipo de pobreza con el cual, aunque admitamos la justicia de la acusación, jamás saberemos qué hacer:

> *O* Diário *[...] está repassado de comentários desesperados, onde se repetem os pensamentos suicidas, porque lhe falta tempo: o tempo, as forças físicas, a solidão, o silêncio. Sem dúvida, as circunstâncias exteriores não lhe são favoráveis, deve trabalhar pela tarde ou à noite, o sono perturba-o, a inquietação esgota-o, mas seria ocioso acreditar que o conflito teria podido desaparecer mediante «uma melhor organização das coisas». Mais tarde, quando a doença lhe propicia o ócio, o conflito subsiste, agrava-se, muda de forma* (Blanchot, 1987, pp. 53-54).
>
> [El *Diario* [...] está repleto de comentarios desesperados donde se repiten los pensamientos suicidas, porque le falta tiempo: el tiempo, las fuerzas físicas, la soledad, el silencio. Sin duda, las circunstancias exteriores no le son favorables, debe trabajar por la tarde o por la noche, el sueño lo perturba, la inquietud lo agota, pero sería inútil creer que el conflicto habría podido desaparecer mediante «una mejor organización de las cosas». Más tarde, cuando la enfermedad le propicia el ocio, el conflicto subsiste, se agrava, cambia de forma].

Cuando el conflicto «cambia de forma», lo que vemos no es el surgimiento del arte como el resultado de un trabajo libre y pleno de la conciencia que al fin se hizo dueño de sí

mismo. Al contrario, las circunstancias favorables apenas hacen aparecer más fuertemente el enorme silencio en el cual, como Blanchot sugirió en otra parte, el arte está siempre bajo la amenaza de naufragar, sin que sea posible afirmar que una mejor organización de las cosas, una mejor disposición de los medios y recursos y una ordenación más racional del tiempo disponible sea garantía de obras que estén siempre *por venir*. Esto, evidentemente, no exime a nuestro tiempo de la acusación de liviandad y farisaísmo que le dirige Cunha Melo, pero sabemos cuán exasperante y vertiginosa puede volverse, en ocasiones, la distancia entre una cosa y otra. En el caso de Kafka, las reflexiones de Blanchot son esclarecedoras:

> *Não há circunstâncias favoráveis. Mesmo que dê «todo o tempo» à exigência da obra, «todo» ainda não é bastante, pois não se trata de consagrar o tempo ao trabalho, de passaro tempo escrevendo, mas de passar para um outro tempo onde não existe mais trabalho, de se aproximar desse ponto em que o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo* (1987, p. 54).
>
> [No hay circunstancias favorables. Aunque se dé «todo el tiempo» a la exigencia de la obra, «todo» aún no es suficiente, pues no se trata de consagrar el tiempo al trabajo, de pasar el tiempo escribiendo, sino de pasar a otro tiempo donde no existe más trabajo, de acercarse a ese punto en que el tiempo está perdido, donde se ingresa en la fascinación y en la soledad de la ausencia de tiempo].

Si «no hay circunstancias favorables», entonces es porque hemos entrado en aquella región de la reflexión sobre el arte —especialmente sobre la poesía— donde todo se vuelve demasiado ambiguo y sobrecargado de incertidumbres (o para ese *otro tiempo* que le es característico y en cual el tiempo del mundo, confundido con el tiempo de la obra, entra en el espacio del imaginario). En este punto, el arte puede ser también, para repetir un dicho de Huberto Rohden en una de sus crónicas, «o ato de transformar o pesado no leve» [«el acto de volver liviano lo pesado»] (*apud* Melo, 2009, p. 171), acto que también pasa, a su modo, por lo que Angelo Monteiro, compañero de generación de Cunha Melo, llamó «exercício do rigor» [«ejercicio del rigor»] (*apud* Cordeiro, 2003, p. 54). Si el arte es, en la reflexión de Blanchot, además de una entrada en la ausencia de tiempo donde Kafka se pierde, conforme señala Monteiro en relación a los intelectuales de su generación (la Generación del 65), un esfuerzo de «...depuração da escrita de tudo que fosse acessório, e o apelo, com uma certa frequência, à tesoura e às cestas de lixo quando os poemas formalmente mal realizados pretendiam desdenhar do nosso permanente senso de rigor» [«...depuración de la escritura de todo lo que sea accesorio, y la invocación, con cierta frecuencia, a la tijera y a los basureros cuando los poemas formalmente mal realizados pretendían desdeñar nuestro permanente sentido de rigor»] (*apud* Cordeiro, 2003, p. 54), entonces seguimos por la dirección de lo que puede venir a significar, para

Alberto da Cunha Melo, la noción de «dominio de los medios» —de «rigor», por lo tanto— aplicada al campo de la creación:

> *Se conviver é conversar,*
> *este falatório sem pausa,*
> *onde o silêncio é mais temido*
> *que palavrão dentro de casa,*
>
> faz da vida inteira um entulho
> de vozes de bar, de barulho;
>
> neste metralhado lugar
> tão atulhado de palavras
> *que* não se pode caminhar,
>
> *onde do corpo só a paz*
> *do amar calado satisfaz* (Melo, 2003, p. 30).
>
> [Si convivir es conversar, / este murmullo sin pausa, / donde el silencio es más temido / que la mala palabra dentro de casa, // vuelve toda la vida un escombro / de voces de bar, de ruido; // en este ametrallado lugar / tan atiborrado de palabras / que no se puede caminar, // donde del cuerpo solo la paz / del amar callado satisface].

Pero ese ejercicio de depuración y dominio, ¿no haría al poeta solo un artesano más, criterioso y dedicado a su oficio, esto es, alguien que está siempre más acá de aquel punto en que, en la ausencia de tiempo —tan decisiva en la confusión que el arte instaura en el mundo—, la realización irrealizable (para valernos de esta paradoja) convierte el objeto, bien o mal realizado, en aquello que llamamos arte? La respuesta quizá se exprese en la propia trayectoria de la poética de Cunha Melo, en su desarrollo particular, desplegándose en aquellas «fases» mencionadas que le parecen caras y a las cuales les da una atención que no debemos desestimar.

En principio, ese desarrollo se refiere al tratamiento del verso y a la predilección por ciertos formatos de ritmo y estrofas que, explorados insistentemente a lo largo de las «fases», poco a poco dibujan los contornos y componen las facciones más características de su obra. Y, sin embargo, tales formatos, con lo que revelan de una insistencia y de una búsqueda infatigable de «autocentramiento» y dominio seguro de determinados modelos de realización literaria, más parecen excavar en un determinado sector de la forma de la poesía, lo que pierde las características de un simple ejercicio de dominio:

A demônia
tem o rosto
do verso antigo
de oito pés;
é *devorando-me*
que ela (demônia)
dá existência àquele *que devora;*
é *me afastando*
de todos os socorros
que ela (demônia)
sempre me socorre (Melo, 1996, p. 145).

[La *demonia* / tiene el rostro / del verso antiguo / de ocho pies; / es devorándome / que ella (*demonia*) / le da existencia a aquel que devora; / es alejándome / de todos los socorros / que ella (*demonia*) / siempre me socorre].

Los primeros libros de Cunha Melo, que alcanzan al *Círculo cósmico* y *Oração pelo poema*, están compuestos, invariablemente, de poemas cortos de cinco cuartetas (a veces cuatro) de versos octosilábicos, rimados o no, acompañados de un título individual o, en el caso de *Oração pelo poema*, reunidos bajo un título colectivo. Tenemos noticia de que el autor practicó el formato durante más de una década, hasta el punto de —como lo pensó uno de sus comentaristas— casi haberlo agotado, solo dedándole, como el siguiente paso a dar, abandonarlo por fin (Hélio, 1989, p. 181). Ssin embargo, para Mário Hélio (1989) en su epílogo a los *Poemas anteriores*, esa práctica tiene algo de paradójico. Se trata, según él, de «um exercício de liberdade ligado à palavra falada. Liberdade vigiada, é claro» [«un ejercicio de libertad ligado a la palabra hablada. Libertad vigilada, claro»] (pp. 180-190), de un esfuerzo de «fazer uma poesia consciente das suas limitações, da falta, do menos, da escassez, como se fosse um bem econômico» [«hacer una poesía consciente de sus limitaciones, de la falta, del menos, de la escasez, como si fuera un bien económico»] (p. 181) —observación que nos parece preciosa—. De hecho, la idea de la escasez y de la «economía» está al lado de la búsqueda de la excelencia en el dominio del verso —o del propio lenguaje—, hasta el punto de poder decirse que esas dos realidades se confunden. *Escribir bien* es, en todos los sentidos, escribir entre los límites de lo posible; pero esos límites no están definidos por las capacidades individuales de cada creador, sino por la propia idea del objetivo por alcanzar, ese al cual nos acercamos solo cuando de él nos desviamos, es decir, cuando miramos la forma del poema y sus problemas particulares (como ocurre en la poética de João Cabral de Melo Neto), cuando nos entregamos plenamente a aquel arrastre del tiempo que se revelará, al final, como consunción, y no —conforme recomienda la prudencia— como realización de *obras maestras.*

¿Es lícito pensar así? Aquí, dos frentes se abren para quien quiera escrutar más atentamente esta cuestión. Por un lado, si el dinero «agora é como o ar e, como o ar, / quando não falta, não se sente; / mas arma em volta uma atmosfera, / uma saúde diferente» [«ahora es como el aire y, como el aire, / cuando no falta, no se siente; / pero arma alrededor una atmósfera, / una salud diferente»], salud que «atrai para si as vontades / gordas, súplices plumagens» [«atrae para sí las ganas / gordas, suplicantes plumajes»] (Melo, 2003, p. 68), la necesidad de ganarlo impone una «seletiva maldição» [«selectiva maldición»] que, por su parte, vuelve

> *a vida toda compulsória,*
> *marcha forçada para o nada,*
> *pano de fundo desta história*
>
> que faz, agora, menos rude
> *da escravidão uma virtude* (p. 69).
>
> [toda la vida obligatoria, / marcha forzada para la nada, / telón de fondo de esta historia // que hace, ahora, menos ruda / de la esclavitud una virtud].

Por otro lado, es en el plano del arte que aprendemos que «a palavra sabe doer / quando esfria o sangue no rosto, / assim de surpresa, navio / atropelando o próprio porto» [«la palabra sabe doler / cuando se enfría la sangre en el rostro, / así de sorpresa, navío / atropellando el propio puerto»], capaz por lo tanto de «emudecer os aplausos / que aconteceram anteontem / depois de décadas de atraso» [«enmudecer los aplausos / que acontecieron anteayer / después de décadas de retraso»], así como de «matar pelo distrito / sem deixar marcas do delito» [«matar por el distrito / sin dejar marcas del delito»] (2009, p. 26). La superposición, por lo tanto, de las dos economías —o el encuentro de ambas en una relación que hace del «poco» la única salida para aquel que no tiene *todo el tiempo del mundo*, porque quizá, como en Kafka, ya no hay *tiempo ninguno*—, nos acerca de lo que buscamos: escribir es, siempre, escribir en el único espacio posible, dominando el único tiempo y el único lenguaje posibles, pero ese tiempo y ese lenguaje están repletos de «acaso». La propia elección de una forma (el verso de ocho sílabas, la alineación de las cuartetas, etc.) no es más que el resultado de una decisión ocasional e incierta, dictada muchas veces por tradiciones, tendencias o incluso por modas pasajeras que no comprendemos suficientemente. Y, sin embargo, es la única decisión posible, o sea, la única que puede ofrecer una *forma* al decir, haciendo que la arbitrariedad y la eventual injusticia e inconsecuencia de las elecciones ganen el carácter de necesidad —así como en la economía del mundo, el dinero, cuyo valor es establecido arbitrariamente en el ámbito de las convenciones, gana carácter de necesidad al entrar en el mundo de las cosas—.

Una forma *económica* debe, así, ser explorada hasta su límite, sin ningún desperdicio. Pero sabemos también hasta qué punto la elección de un patrón métrico, por ejemplo, impone

exigencias arbitrarias y hasta caprichosas a aquel que apuesta a ella y le dedica esfuerzos que, emprendidos en la ceguera de un tiempo convertido en imagen, pueden conducir a la desorientación. De hecho, si es necesario ser económico, nunca se puede ser lo suficientemente económico en el campo del lenguaje, y la poesía de Cunha Melo está repleta de advertencias respecto a eso:

> . . .
> *Os volumes de cascas grossas*
> *e de almas volumosas, não;*
> *que é preciso subir na escada*
> *alta e magra, para alcançá-los.*
>
> *E retira da prateleira*
> *(mais baixa) o mais frouxo exemplar,*
> *como quem tira uma pitanga*
> *que se pode colher com a boca.*
>
> *Voltaa repousar a cabeça*
> *na almofada cheia de brisa,*
> *para ruminar o miolo*
> *do zero, o miolo do nada* (Melo, 1989, p. 111).
>
> [Los volúmenes de tapas gruesas / y de almas voluminosas, no; / que es preciso subir la escalera / alta y flaca, para alcanzarlos. // Y quita del anaquel / (más bajo) el más flojo ejemplar, / como quien quita una pitanga / que se puede agarrar con la boca. // Vuelve a reposar la cabeza / en el cojín lleno de brisa, / para rumiar el meollo / del cero, el meollo de la nada].

Igualmente, en otro poema, titulado «Limitação de...» [«Limitación de... »], de *Poemas anteriores*, sabemos que la mujer que abrigaba los perros de la calle «por fim se abria / com todo amor aos novos hóspedes: / mas sabia cantar, matá-los, / quando o número se elevava» [«por fin se abría / con todo amor a los nuevos húespedes: / pero sabía cantar, matarlos, / cuando el número se elevaba»] (1989, p. 112). Ya en el poema «Blindagem» [«Blindaje»], del mismo libro, oímos la declaración: «Como súbitas garçonetes / que me servem pássaros vivos, / eu possuo poucas palavras, / e só algumas submissas» [«Como súbitas camareras / que me sirven pájaros vivos, / yo poseo pocas palabras, / y solo algunas sumisas»] (p. 113). Essa lección se acerca a aquella de las «veinte palabras» de João Cabral de Melo Neto[10] (que

10 «E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil.

aquí, sin embargo, además de pocas, son menos sumisas); pero, si esta voz es capaz «de falar sobre Rilke ainda / ou de localizar outro filho / de Deus, outra ressurreição» [«de hablar sobre Rilke aún / o de localizar otro hijo / de Dios, otra resurrección»], también sabemos que «quem me ilumina é a perigosa / luz dos relampagos, e a voz / de meu poema tem um tempo / só: a duração do meu susto» [«quien me ilumina es la peligrosa / luz de los relámpagos, y la voz / de mi poema tiene un tiempo / solo: la duración de mi susto»] (p. 113). Encontramos, en este último poema, una expresión (rara, porque debería ser suprimida) de la extrema concentración a que el lenguaje económico puede llegar aunque todo esté contra ella. Así, la luz que ilumina el lenguaje «dura apenas para contar / por alto as coisas que vislumbro: / um subtriste intercâmbio / de luz, que não fora notado» [«dura apenas para contar / superficialmente las cosas que vislumbro: / un *subtriste* intercambio / de luz, que no había sido notado»], incluso porque la cautela recomienda pensar que «o mundo esconde alguma coisa: / todos receiam a risada / dos outros, e amam em silêncio» [«el mundo esconde alguna cosa: / todos recelan de la risa / de los otros, y aman en silencio»], lo que justifica plenamente el «blindaje».

Estos son ejemplos recogidos más o menos al azar. Sin embargo, es típico del arte moderno, en sus afanes de renovación constante, imponer a los artistas un factor de riesgo, que, si muchas veces parece ser benéfico para las obras, también las amenaza con el peligro del naufragio. ¿Pero existen circunstancias favorables? Una vida entera podría estar dedicada al ejercicio y al dominio de una única forma, de una única métrica y de algunas pocas palabras que se nos hacen ilusoriamente familiares. Un pequeño libro puede ser resultado de muchos años de esfuerzo, y la familiaridad es tan solo otro modo de naufragar, de poner en riesgo aquella economía del lenguaje en la cual estamos todo el tiempo bajo la amenaza de perder el control. Así es que, cuando a fines de los 70, Cunha Melo resuelve adoptar el verso libre en su poesía, tal decisión es esclarecida de la siguiente forma en los apuntes que hace para el libro *A noite da longa aprendizagem*:

> *Antes de praticar o verso livre, procurei ter uma longa experiência com a métrica. Foram cerca de 10 anos de convivência com um único metro, o octossílabo, e só o larguei quando não mais significava nenhum interesse rítmico para mim, quando já não representava nenhuma dificuldade* (*apud* Cordeiro, 2003, p. 66)[11].
>
> [Antes de practicar el verso libre, busqué tener una larga experiencia con la métrica. Fueron alrededor de 10 años de convivencia con un único metro, el octosílabo,

// Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar» («Lição de poesía» [«Lección de poesía»], Melo Neto, 1994, p. 79). [«Y las veinte palabras recogidas / en las aguas saladas del poeta / y de que se servirá el poeta / en su máquina útil. // Veinte palabras siempre las mismas / de las que conoce el funcionamiento, / la evaporación, la densidad / menor que la del aire»].

11 Según información de Cláudia Cordeiro, la nota data del 26 de febrero de 1978.

> y solo lo dejé cuando ya no significaba ningún interés rítmico para mí, cuando ya no representaba ninguna dificultad].

El texto de la nota contiene los elementos que estamos buscando. En su continuación, muestra que, si el giro en dirección a una forma nueva se impone por motivo de agotamiento de la antigua (reconocida como una pérdida de interés que les es tan familiar a aquellos que llevaron su arte al límite del agotamiento), la nueva etapa no significa propiamente un progreso o un avance:

> *Minha atual luta com o verso livre não é outra senão a de descobrir dentro dele uma regularidade pessoal, algo que possa ser sistematizado sem prejudicar a qualidade de expressão. Meu verso não pode ser tão livre a ponto de fugir completamente ao meu controle. Se isso acontece não estamos mais diante daquilo que considero arte. Escrever não é deitar-se no divã do analista. Tenho grande admiração pelos artistas que percorreram, através da experiência concreta e individual, os grandes momentos formais da história da arte. Tenho grande admiração por Picasso, por exemplo. Como transformar ou inovar aquilo que não conhecemos?* (*apud* Cordeiro, 2003, p. 66).

> [Mi actual lucha con el verso libre no es más que la de descubrir dentro de él una regularidad personal, algo que pueda ser sistematizado sin perjudicar la calidad de la expresión. Mi verso no puede ser libre al punto de huir completamente de mi control. Si eso ocurre ya no estamos delante de aquello que considero arte. Escribir no es acostarse en el diván del psicoanalista. Tengo gran admiración por los artistas que recorrieron, a través de la experiencia concreta e individual, los grandes momentos formales de la historia del arte. Tengo gran admiración por Picasso, por ejemplo. ¿Cómo convertir o innovar lo que no conocemos?].

La cita es larga, y el lector se satisfará con leer esas consideraciones de rasgos didáticos, que muestran al poeta consciente de su oficio, esforzándose para que su arte se disuelva también en aquel gran arroyo —tan seductor— que llamamos *tradición*. Se impone la necesidad de ese afiliarse a la estirpe de los maestros, pero lo que importa aquí es el reconocimiento de que la decisión no puede ser tomada —y ningún cambio puede ocurrir— fuera del ámbito del control, de un dominio más allá del cual solo existe el naufragio. En este punto, se puede agradecer, como en la última sección de la *Oração pelo poema*, la dádiva de unas palabras tan avaramente concedidas; agradecimiento que, sin embargo, también exige un aditamento, un *plus* de palabras que implica una nueva incursión en el peligro: «Agora todo meu trabalho / é procurar uma palavra / que te agradeça humildemente / todas as outras que me deste» [«Ahora todo mi trabajo / es buscar una palabra / que te agradezca humildemente / todas las otras que me diste»] (Melo, 1989, p. 160). Una vez más, no hay circunstancias

favorables, y la amenaza acecha por todos lados: «Entretanto, nem mesmo isso / posso sozinho conseguir: / Dá-me, Senhor, essa palavra, / antes que chegue o último verso» [«Sin embargo, ni eso/ solo puedo conseguir: / Dame, Señor, esa palabra, / antes de que llegue el último verso»] (Melo, 1989, p. 160). Y el final del poema, con una inesperada invocación al desaparecimiento, no deja de impresionar:

> *Que ela se espalhe como as brisas*
> *dentro das minas, de repente,*
> *euma-se* sólida na hora
> *em que apertar a tua mão.*
>
> *Quero morrer, quero alcançá-la,*
> *e* já começo a persegui-la,
> *como se fosse uma serpente*
> *que fugisse com minha morte* (Melo, 1989, p. 160).
>
> [Que ella se extienda como las brisas / dentro de las minas, de pronto, / se vuelva sólida cuando / estreche tu mano. // Quiero morir, quiero alcanzarla, / y ya empiezo a perseguirla, / como si fuera una serpiente / que huyera con mi muerte].

Podríamos decir, en este momento, que hay un exceso de conciencia operando allí —exceso que, evidentemente, implica una pérdida de sí, ya que todo exceso no puede ser sino fardo y sobrecarga. Morir y desaparecer pueden tener muchos significados en el cierre de ese poema sin objeto de imágenes difusas que se enderezan al vacío intentando incorporarlo de algún modo, pero ¿quién quedaría indiferente frente a una palabra que *huye con nuestra muerte*? Tales son los excesos de esa economía del lenguaje, tales los añicos que la atingen; y tal es la sospecha —que alimentamos— de que una actitud «vigilante» (como ya se ha dicho sobre la obra de João Cabral de Melo Neto) acompaña toda la trayectoria de la poesía de Cunha Melo, pero en un sentido específico cuyos aspectos hay que esclarecer: «...no hospital, o arvoredo / abre alas nas sombras / para passar o medo; // o enfermo mais antigo olha pelo postigo» [«... en el hospital, la arboleda/ abre alas en las sombras / para pasar el miedo; // el enfermo más antiguo mira desde el postigo»] (Melo, 1996, p. 66).

Sea como sea, diremos, por ahora, que con esa evocación se cierra el «círculo cósmico» de una poética que recorrió, a lo largo de los años, una extensa trayectoria de rigor, ejercicio y dominio en el campo del lenguaje. Eso lo hizo exorcizando fantasmas —fantasmas que insisten en assombrarla— y redescubriendo otros que siempre retornarán para inculparla al final:

> *Um passo a mais*
> *nesse poço*

é *irreversível,*
porque o resto é cair
na flora terminal
de todos os abismos.

Todo erro dos fracos
é *um erro fatal* («Uma estratégia como desculpa», Melo, 1979, p. 70).

[Un paso más / en ese pozo / es irreversible, / porque el resto es caer / en la flora terminal / de todos los abismos. // Todo error de los débiles / es un error fatal].

Cabe observar que el giro en dirección al verso libre, asumido como un riesgo, lleva, sobre todo, a la elaboración de poemas breves (compuestos de versos de pocas sílabas formados, en su mayoría, por una estrofa; raramente, de cuatro o cinco), que constituirán los conjuntos *Noticiário*, *Clau* y, en su mayor parte, *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Si la práctica del verso octosilábico fue durante tanto tiempo comprendida como un ejercicio de disciplina —en un sentido que solo puede ser esclarecido a la luz de esa economía del lenguaje a la que venimos referiéndonos, y que, a la vez que comprime, contiene el germen de una profunda libertad—, osaremos decir que las cosas no cambian en esta nueva «fase». Las angustias acechan, y el avanzar sobre las zonas de peligro exige apoyos, anclas; exige que la conciencia se mantenga ligada a un hilo de lenguaje que puede parecer frágil, pero que al final la ayudará a componer —para parafrasear el título de uno de los libros de Paul Celan— una verdadera *reja de linguaje* (*Sprachgitter*), una plataforma de sustentación que no es otra cosa que ese propio lenguaje doblado sobre sí mismo, con la conciencia de preservarse en su centro, en una actitud de alerta: «Hoje, se eu me olhasse de longe / cairia no pranto. Mas / estou perto demais de mim, / estou dentro da minha lágrima» [«Hoy, si yo me mirara desde lejos/ me ahogaría en llanto. Pero / estoy demasiado cerca de mí, / estoy dentro de mi lágrima»] (Melo, 1989, p. 62). En cierto modo, no es otro el sentido que se debe dar a esa sensación de aridez y, sobre todo, de escasez que se desprende de los poemas de Cunha Melo y que, tal vez, sea también su momento de más energía.

Si quisiéramos conectar estas reflexiones con lo que dijimos acerca de la «metafísica negativa» que sustenta la poesía de Cunha Melo, podríamos añadir lo siguiente: el lenguaje, expuesto al peligro, es —sirviéndonos de una imagen que Mallarmé evocó para describirlo— como el gesto de poner una moneda en la mano de alguien. Ese cambio implica una *ventaja* para quien recibe, pero también una *pérdida* para quien dona. Y entonces, en la poesía en cuestión, sería justo admitir: todo cambio implica, a su tiempo, *pérdidas* para ambos lados, hasta un punto en que no se pueden hacer más distinciones. ¿Pero qué se gana y qué se pierde cuando con dicho movimiento de cambiar? Si pensamos que, bajo ciertos aspectos, el lenguaje de quien *oprime* es el mismo de quien es *oprimido* (conciencia que, a veces, apa-

rece en los versos de Cunha Melo), que los cambios del lenguaje son siempre disimétricos y, al final, injustos para quien está en la parte más liviana de la balanza, una economía (en el sentido de una rarefacción y no tanto de una opulencia) del lenguaje, con todos los riesgos de imprecisión, impropriedad y error en que incurre, está, por lo menos en esto, plenamente justificada. Entonces, en un universo inhospitalario y *violento*, en el cual lo hondo del ser solo puede ser comprendido como abrasión y desgaste (no obstante las posibilidades de alivio y refugio que ciertas experiencias pueden propiciar, conforme expresado en la «Nota del autor» que precede el libro *Clau*[12], como la experiencia del amor y de la esperanza, nunca desheredada aun en los momentos más aflictivos), unirse a un hilo es también hacerlo a uno de esperanza. De igual modo, es acorazarse, aunque precariamente, contra la avalancha de adversidades que puede sobrevenir a cualquier persona. Esto surge de la lección aprendida de la escrutación más profunda de la intimidad de ese «círculo cósmico» del cual no existe salida y que concentra, tal vez, el sentido más íntimo de la poesía de Alberto da Cunha Melo: «Hoje, que lógico, que Lot / não olharia para trás? / Tudo é espetáculo, e as feras / já cobram para devorar-nos» [«Hoy, ¿qué lógico, qué Lot / no miraría hacia atrás? / Todo es espectáculo, y las fieras / ya cobran para devorarnos»] (Melo, 1989, p. 75).

Quizá no le sea posible al lenguaje resistir el desgaste, y seríamos ingenuos si eso creyéramos. La muerte, al final, es el único cómputo verdadero, pero ese cómputo es siempre impreciso, ambiguo y, por sobre todo, repleto de equívocos. La palabra que nos huye es también la palabra que huye con nuestra muerte (experiencia que se parece a aquella que Blanchot analizó, hablando acerca de Kafka, y que podría resumirse en una frase del *Diario* del checo: «...infelizmente não é a morte, mas os tormentos eternos do Morrer» [«...infelizmente no es la muerte sino los tormentos eternos del Morir»] [*apud* Blanchot, 1987, p. 60]). Pero la muerte no constituye un *fin*, como tendemos a pensar cotidianamente; principalmente, en la época moderna. En su fondo persiste siempre una vibración, un movimiento clandestino que impregna el lenguaje y que, aun cuando pensamos haber tocado un tipo cualquiera de absoluto —el absoluto del *estar muerto*—, hace que ese toque se extienda y se prolongue al infinito, dándonos la sensación de que, en el cuerpo de la lengua, solo hay espacio para el reinicio[13]:

12 «Se a filosofia nos diz que o ser repete a espécie, é possível que falar na grandeza de uma única mulher é referir-se à grandeza de muitas outras mulheres que vivem, trabalham e amam neste planeta asustador» («Nota del autor», Melo, 1992, s.p.). [«Si la filosofía nos dice que el ser repite la especie, es posible que hablar sobre la grandeza de una única mujer sea referirse a la grandeza de muchas otras mujeres que viven, trabajan y aman en este planeta atemorizante»].

13 Sobre esto, Blanchot escribió respecto de Kafka: «Se cruzan aquí tres movimientos. Una afirmación: "Ninguna otra cosa (más que la litratura) podrá jamás satisfacerme". Una duda sobre sí, ligada a la esencia inexorablemente incierta de sus dones, que "frustra todos los cálculos". El sentimiento de que esa incertidumbre —el hecho de que escribir nunca es un poder del cual se disponga— pertenece a lo que existe de más extremo en la obra, exigencia mortal que "infelizmente no es la muerte", que es la muerte pero mantenida a distancia, los "tormentos eternos del

A morte, em qualquer casa,
da cidade ou da aldeia,
mora anos sem mostrar-se:
tenuíssima teia;

no porão ou na sala,
paciente se instala;

mas, às vezes, estoura
sua sublocação
e age como invasora:

ocupa a casa inteira
a dona verdadeira (Melo, 1996, p. 37).

[La muerte, en cualquier casa, / de la ciudad o de la aldea, / vive años sin mostrarse: / tenuísima tela; // en el sótano o en la sala, / paciente se instala; // pero, a veces, estalla / su subarriendo / y actúa como invasora: // ocupa la casa entera / la dueña verdadera].

En este momento, la «metafísica negativa» va al encuentro del lenguaje convertida en dominio —«reja» o «hilo» que sustenta el decir, el que, a su vez, parece equilibrarse sobre un borde de cuchillo—. En un escrito sobre Kafka, incluido en *Marco zero*, Cunha Melo declaró que sentía, en los «grandes artistas, uma força cósmica, emissora de eternidade, recado do Senhor do Infinito» [«grandes artistas, una fuerza cósmica, emisora de eternidad, recado del Señor del Infinito»]. Ese recado, dedicado «ao último suspiro de Kafka» [«al último suspiro de Kafka»], podría ser usado «como passaporte para a última esperança» [«como pasaporte para la última esperanza»] (Melo, 2009, p. 186). El lenguaje, aquí, confronta la eternidad en un gesto vertiginoso que no se presenta a los artistas como alternativa o elección, sino como imposición ante la cual no pueden retroceder.

Si João Cabral de Melo Neto, maestro del rigor (quizá una de nuestras más grandes ilusiones) en la poesía moderna, advirtió tantas veces sobre la necesidad de saltar fuera del sueño[14], la poesía de Alberto da Cunha Melo opera en los límites de ese insomnio infinito, y de ella solo se puede salir con el advenimiento de la muerte. Pero la muerte es aquello que nunca llega, el evento delante del cual el lenguaje se convierte en una espera, en un balbuceo

Morir"» (1987, p. 60).

14 «Flor é o salto / da ave para o voo; / o salto fora do sono / quando seu tecido / se rompe (...)» (Melo Neto, 1994, p. 101). [«Flor es el salto / del ave para el vuelo; / el salto fuera del sueño / cuando su tejido / se rompe (...)»].

sin objetivo –balcuceo que no puede *salvarnos*, porque pertenece al campo del imaginario, está perdido en él desde el inicio y se pierde cada vez más cuanto más intenta escrutarlo.

Tal es el punto a que podemos llegar reflexionando sobre la relación entre las imágenes de la violencia del mundo que sustentan la poesía de Alberto da Cunha Melo, la relación de esta poesía con la violencia (en sus diversas manifestaciones) y su actitud frente al lenguaje, que es, sobre todo, una actitud de expectativa y sobresalto, pero también de paciencia, perseverancia y coraje en la escrutación del insondable, siempre en la inminencia del desastre.

Referencias Bibliográficas

Blanchot, M. (1997). *A parte do fogo* (Ana Maria Scherer, Trad.). Río de Janeiro: Rocco.

Blanchot, M.(1987). *O espaço literário* (Álvaro Cabral, Trad.). Río de Janeiro: Rocco.

Bosi, A. (2003). Uma estranha beleza. En: Melo, A. da C. *Dois poemas e uma oração* (pp. 161-163). San Pablo: Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos.

Cordeiro, C. (2003). *Faces da resistencia na poesía de Alberto da Cunha Melo. Geração 65 da literatura pernambucana*. Recife: Editora Bagaço.

Hélio, M. (1989). Trobar clar versus trobar clus. En: Melo, A. da C. *Poemas anteriores. 1960-1975* (pp. 175-182). Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Editora Bagaço

Melo, A. da C. (2009). *Marco zero. Crônicas*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

Melo, A. da C. (2006). *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. San Pablo: A Girafa.

Melo, A. da C. (2003). *Dois poemas e uma oração*. San Pablo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos.

Melo, A. da C. (1996). *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Recife: Editora Bagaço.

Melo, A. da C. (1992). *Clau. Poemas*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade Fedral Rural de Pernambuco.

Melo, A. da C. (1989). *Poemas anteriores. 1960-1975*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Editora Bagaço.

Melo, A. da C. (1983). *Soma dos sumos (1960-1981)*. Río de Janeiro: José Olympio; Recife: fundarpe.

Melo, A. da C. (1979). *Noticiário. Poemas 1969-1978*. Recife: Edições Pirata.

Melo Neto, J. C. de. (1994). *Obra completa.* Río de Janeiro: Nova Aguilar.

Estudios sobre el Lenguaje

Las Formas Anagramáticas en Lunfardo

Oscar Conde*

Me propongo esta vez ofrecer un panorama acerca del juego anagramático conocido como «vesre» o «verres» (anagrama de la voz *revés*), muy poco estudiado hasta hoy, a pesar de su amplia difusión en el habla rioplatense y de haber sido utilizado fecundamente en la literatura argentina desde comienzos del siglo pasado. Para comenzar se impone señalar dos cosas. La primera de ellas es que el vesre —contrariamente a lo que sostienen algunos lingüistas— es un procedimiento que por derecho propio debe encuadrarse dentro del lunfardo, fenómeno al que oportunamente he definido como un

> ...repertorio léxico, limitado a la región rioplatense en su origen, constituido por términos y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales de la Argentina (Conde, 2011, p. 133).

La segunda puntualización tiene que ver con la demolición de una creencia bastante generalizada: que el vesre es una invención argentina. En absoluto es así. Se trata de un juego idiomático habitual en diversas hablas populares. A diferencia del *back slang* de Londres, que reposa sobre el principio de la inversión de la totalidad de las letras del vocablo que se pretende transformar —con lo que *bastard* ('bastardo') se convierte en *dratsab*, o *girl* ('muchacha'), en *elrig*—, se basan en procedimientos similares al del vesre; entre otros, el *verlan* francés, la *revesina* panameña, el *binaliktad* del tagalo filipino, el *podaná* (πoδανά) en el griego actual y la jerga limeña.

En la germanía española, al menos desde el siglo XVII, algunas metátesis recuerdan las formas vésricas rioplatenses. Así se encuentran, por ejemplo, *chepo* por *pecho*, *chone* por *noche* y *greno* por *negro*. Pero técnicamente estos no son vesres, pues aquí no se invierten las sílabas sino solo las consonantes, en tanto las vocales permanecen en su lugar, es decir, se trata de metátesis consonánticas (cfr. los vocabularios jergales incluidos en Salillas, 1896).

* Profesor titular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, profesor asociado ordinario de la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires, donde dirige la Especialización en la enseñanza de la Lengua y la Literatura, y miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Correo electrónico: oscar.conde@fibertel.com.ar.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 87-94.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Por su parte, el lunfardo no recurrió al procedimiento de la jerigonza, que se encuentra en el *gasó* rosarino y que tan productivo fue en el *argot* francés, bajo distintas fórmulas (el *javanais*, el *largonji* y el *louchebem*). La jerigonza es un recurso que se basa en la intercalación de un sonido predeterminado detrás de cada una de las sílabas del vocablo original. Esta clase de juegos idiomáticos, habitualmente atribuidos a los niños, es usual en muchísimos idiomas. En italiano, por ejemplo, existe el *farfallino*, cuyo mecanismo se basa en agregar detrás de cada sílaba de una palabra una –*f*– seguida de la misma vocal que aparece en la sílaba anterior. Así, *casa* ('casa') resulta *cafasafa*, *stella* ('estrella') deviene *stefellafa* y *ciao* ('hola') se convierte en *cifiafaofo*. En Grecia, tiene vigencia la *korakístika* (καρακίστικα), que consiste en insertar –*ko*– (–κο–) antes de cada sílaba. Así el saludo *kaliméra* (καλιμέρα, 'buen día') deviene *kokakolikomekora* (κοκακολικομεκόρα). Igualmente hay en hebreo un tipo de lenguaje denominado *Bet* —por la segunda letra del alfabeto—, en el que se adiciona a cada sílaba una –*b*– acompañada por la misma vocal de la sílaba precedente, de modo tal que *ani* ('yo') se transforma en *abanibi*.

El *Pig Latin* (literalmente, 'latín de cerdos') inglés se basa en un procedimiento levemente más complejo: si la palabra comienza por consonantes, estas se trasladan al final y se agrega el sufijo –*ay* (así *happy*, 'feliz', se convierte en *appyhay*; *question*, 'pregunta', en *estionquay*, y *stupid*, 'estúpido', en *upidstay*). Si, en cambio, la palabra comienza con vocal, el sufijo agregado al final suele estar precedido por un sonido consonántico a elección del hablante: *eagle* ('águila') podría convertirse así en *eagle'yay*, *eagle'way* o *eagle'hay*.

En español, el procedimiento de la jerigonza —denominada en la Argentina jeringozo, en Venezuela «hablar con pe», en México «hablar en efe»— se rige por una clave sencilla: el agregado, detrás de cada sílaba, de otra formada por una consonante —siempre la misma— y la vocal precedente. La forma más extendida en Hispanoamérica es la que utiliza una *p* (*nopo quieperopo* por *no quiero*), aunque también existen variantes con *f* (*mifis afamifigafas* por *mis amigas*), como la mexicana, y hasta con *s* (*tosomesemoso unsu casafese* por *tomemos un café*). En esta categoría se incluye el *gasó*, mencionado más arriba —y más conocido como *rosarigasino*—, una jerigonza presuntamente inventada en los años veinte por un conocido trío de cómicos rosarinos —cuyos pseudónimos eran Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno[1]—. Según es tradición oral en Rosario, este juego idiomático se habría usado en la Unidad Penitenciaria Nº 6, en la intersección de las calles Zeballos y Ricchieri. Años después, en la década de 1950,

1 Estos nombres remiten a Giulio Cesare Croce, quien a fines del siglo XVI creó en sendos cuentos a los dos primeros personajes, y a su contemporáneo Camilo Scaligeri Dalla Frata, que escribió una suerte de continuación de aquellas historias: la vida de Cacaseno. Las tres obritas juntas se han publicado en un solo volumen en diversos idiomas desde el siglo XVII, en el caso del español con el título *Historia de la vida, hechos y astucias sutilísimas del rústico Bertoldo, la de Bertoldino su hijo y la de Cacaseno su nieto*, aunque se conoció y conoce popularmente como *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*. El suceso de estos cuentos en Buenos Aires, a comienzos del siglo XX, puede darse por seguro: en 1928, Luis César Amadori estrenó en el Teatro Maipo una revista titulada precisamente *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*.

se difundió en esa ciudad merced a un tal Salvador Naón, y finalmente el cómico Alberto Olmedo lo popularizó en toda la Argentina a través de sus exitosos programas de televisión en los años setenta y ochenta.

El mecanismo del *gasó* se cifra en agregar la sílaba –*gas*– luego de la vocal originalmente acentuada de la palabra que se pretende transformar, y después repetir esa vocal con su acento y completar con el resto del vocablo (Reyes, 2007, p. 18). De esta manera, el término *rosarino* queda transformado —como en el título de una película guionada y dirigida por Rodrigo Grande en 2001, protagonizada por Federico Luppi— en *rosari-gas-ino*. Según esta simple clave, *idioma* se convierte en *idiogasoma*, *número* en *nugasúmero*, *película* en *peligasícula*, *colectivo* en *colectigasivo* y *bailarín* en *bailarigasín*. Al igual que en las restantes variantes de la jerigonza, también en rosarigasino pueden mantenerse conversaciones completas o expresarse frases enteras, como *el diagasario publicogasó la notigasicia* (es decir, 'el diario publicó la noticia') o *a migasí me gugasusta magasás mi bigasici que la tugasuya* ('a mí me gusta más mi bici que la tuya').

A pesar de la relativa difusión del *gasó* en la Argentina, creo que, excepto en ámbitos muy restringidos o en reducidos grupos etarios, las jerigonzas no terminan de acoplarse del todo al lenguaje popular. Entre otras razones, porque la limitación de sus reglas para la formación de vocabulario conspira contra la frescura a la que aspira el habla cotidiana. De modo tal que el *jeringozo* o el *gasó* no pueden considerarse mucho más que juegos idiomáticos que suelen aprenderse en la infancia por diversión y en los que es posible llegar a ser un experto si se los practica entre amigos un par de semanas.

En el habla popular rioplatense se adoptó, en cambio, el vesre, inversión silábica que consiste, en su forma canónica, en un pasaje de la última sílaba de una palabra (lunfarda o castellana) a la primera, de la penúltima a la segunda y así en forma sucesiva hasta invertir las sílabas ordenadamente, como sucede en *sope* (de *peso*), *zabeca* (de *cabeza*) o *bolonqui* (de *quilombo*). Este procedimiento puede haber tendido en su origen a dificultar la comprensión de la palabra dicha o, más seguramente, a enriquecerla con un matiz lúdico, escéptico o burlón.

Si bien en teoría cualquier vocablo de la lengua española o del léxico lunfardo podría ser «dado vuelta» sin mayores inconvenientes —como se comprueba acabadamente en el amplio *corpus* de la literatura lunfardesca—, las formas vésricas consagradas del lunfardo, esto es, aquellas que registran mayor frecuencia de uso, no llegan a las doscientas ochenta voces —contando las variantes fonéticas y gráficas—, una pequeña porción de las cuales ya ha perdido vigencia. Sobre este punto, Vicente Palermo y Rafael Mantovani, en su *Manual de jergas argentinas*, se interrogan: «¿Por qué algunas palabras se consagran en *vesre* y otras no? Posiblemente intervengan tres factores: uno estrictamente fonético, otro de frecuencia de uso y otro cultural» (Palermo y Mantovani, 2008, p. 107). Es evidente que el factor fonético importa. El hablante directamente descarta ciertas formas anagramáticas por impronunciables: *guaa* de *agua* o *lojre* de *reloj*, por ejemplo. Pero la comunidad lingüística rioplatense tampoco acuñó muchos otros casos posibles en los que el *vesre* es sencillo y fonéticamente aceptable.

Resultaría insólito decir *llasi* por *silla*, *poti* por *tipo*, *topla* por *plato* o *ñoporte* por *porteño*. La frecuencia de uso es clave, evidentemente. Una forma vésrica desconocida en un principio, en la medida en que es escuchada cierta cantidad de veces, se vuelve familiar para el hablante, que a partir de entonces tiene la potestad de incorporarla a su idiolecto.

De manera que «hablar al vesre» tiene sus limitaciones. Así como un hablante puede hablar *con* lunfardo, pero no completamente *en* lunfardo, en el mismo sentido puede servirse del recurso de la inversión silábica, pero por fuerza lo hará casi siempre en el marco de un repertorio muy acotado. El vesre se manifiesta en vocablos que expresan variantes léxicas fácilmente reconocibles o relativamente sencillas (*feca*, *orre*, *dorima*, *gotán*) hasta en anagramas irregulares (*lompa*, *naifa*, *terrán*, *yoyega*). En algunos casos los vesres se forman de manera tan irregular que se vuelven irreconocibles hasta para los mismos hablantes, a punto tal que estos pierden por completo la noción de que están utilizando formas anagramáticas cuando dicen por ejemplo *viorsi*, *cobani*, *colimba*, *ortiba* o *sarparse*.

A continuación, expondré una clasificación de los vesres según sus modos de construcción. No me ocuparé de voces en desuso, como *breón*, *darique*, *shiofica*, *telangive* o *votacén*.

Clasificación de las Formas Vésricas

1. Palabras de dos sílabas
- 1.1. Con inversión silábica simple
- 1.2. Con inversión silábica y cambio de acento
  - 1.2.1. Agudas convertidas en graves
  - 1.2.2. Graves convertidas en agudas

2. Palabras de tres sílabas
- 2.1. Con transposición silábica desde atrás hacia delante
  - 2.1.1. Sin cambio de acento
  - 2.1.2. Con cambio de acento (conversión en agudas)
- 2.2. Con transposición de las sílabas finales, pero con la sílaba inicial estable
  - 2.2.1. Sin cambio de acento
  - 2.2.2. Con cambio de acento (conversión en aguda)
- 2.3. Con transposición de la sílaba final, que asume la posición inicial con las restantes sílabas estables
  - 2.3.1. Sin cambio de acento
  - 2.3.2. Con cambio de acento (conversión en aguda)
- 2. 4. Con transposición de la primera sílaba, que toma posición final, en tanto las demás permanecen estables

3. Palabras de cuatro sílabas

4. Casos especiales
- 4.1. Formas verbales
- 4.2. Anagramas diversos

4.2.1. Formas con pérdida de sonidos
4.2.2. Formas con metátesis (cambio de posición de vocales o consonantes)
4.2.3. Formas con cambio de consonante
4.2.4. Formas con cambio de vocal
4.2.5. Formas con síncopa
4.2.6. Formas con aféresis
4.2.7. Formas con apócope
4.2.8. Formas con ruptura de diptongo y aumento de sílabas
4.3. Vocablos surgidos por derivación
4.4. Vesres con paragoges
4.5. Plurales de formas vésricas
4.6. Transformaciones apreciativas de formas vésricas
4.7. Formación con epéntesis de *b* y cambio de *i* final en *a*

Por cierto, los vesres más habituales —alrededor del 50 por ciento del total— son los de vocablos de dos sílabas, que en la forma anagramatizada pueden darse con una inversión silábica simple (*bepi*, *broli*, *choma*, *jetra*, *ñoba*, *ofri*, *rati, zapie*) o sufrir un cambio en la acentuación. Por ejemplo, entre las agudas que en su forma vésrica resultan graves se encuentran *fercho*, *ispa*, *mionca*, *timbo* —vesre de *botín* ('calzado')— y *trompa*; entre las graves que se convierten en agudas tenemos *dogor*, *gotán*, *tapín*, *trocén* y *zapán*.

En la formación de los vesres de las palabras de tres sílabas el procedimiento puede complejizarse, dando lugar así a cuatro subgrupos que, en conjunto, representan aproximadamente el 25 por ciento de las formas vésricas consagradas. En primer lugar, se hallan las voces con transposición silábica desde atrás hacia delante. Entre otros ejemplos puedo mencionar *bolonqui*, *chegusán*, *dolape*, *dorima*, *gomía*, *joraca*, *toraba*, *troesma*, *zabeca* y *zodape*. Un segundo grupo, muy reducido, lo constituyen las palabras que invierten las dos sílabas finales, pero conservan la sílaba inicial estable, como *ajoba*, *arafue*, *atroden* y *detebu*, vesre de la expresión del español popular *de bute* ('excelente'). En tercer lugar, se encuentran los casos en los que se concreta la transposición de la sílaba final, que asume la posición inicial, pero con las restantes sílabas estables. A esta clase pertenecen *chabomba*, *choborra*, *dobolu*, *jopende*, *naesqui*, *noerma*, *ñocorpi*, *sopermi*, *sopeti*, *zoabra* y *zopeda*. Un último grupo lo integran las voces que sufren una transposición de la primera sílaba, que toma posición final, en tanto las demás permanecen estables. Así resultan, por ejemplo, *bellompa* ('pabellón de presos'), *jeropa* y *tronapa* (de *patrona*).

El porcentaje de los vesres de cuatro sílabas es mínimo: aproximadamente el dos por ciento del total. Ninguno de ellos se constituye de manera regular, es decir, invirtiendo el orden de sus sílabas de atrás hacia delante. Puedo mencionar, como vigentes, los casos de *llotivenco*, *yorugua* y *zolcillonca(s)*.

Casi una cuarta parte de las formas vésricas consagradas integran el heterogéneo conjunto

de los casos especiales, que comprenden las formas más irregulares, algunas hasta tal punto que los propios hablantes no pueden reconocerlas como vesres. Por una parte, como un primer subgrupo, están los verbos, como *garcar* (de *cagar*, 'defraudar', 'perjudicar'), *garpar* (de *pagar*), *namicar* (de *caminar*), *sarparse* (de *pasarse*) o *yolipar* (de *apoliyar*). Son excepcionales los verbos que se utilizan en una forma única, es decir, que no poseen todas las variantes del paradigma verbal, sino una sola. Por ejemplo, *gerco* es el infinitivo vésrico de *coger* ('mantener relaciones sexuales'). La forma *jedi* es la inversión de la tercera persona singular del pretérito perfecto simple del verbo *decir* (*dije*) y aparece puntualmente en una locución: *el que te jedi* o *la que te jedi*, utilizada para mencionar indirectamente a una persona que no se desea nombrar, en especial alguien de mayor poder, mando o jerarquía que el hablante. *Sapa*, vesre de la tercera persona singular del presente de *pasar*, normalmente se utiliza en la pregunta *¿qué sapa?* (*¿qué pasa?*). Finalmente, también con un uso único, muy acotado, se registra la forma *se*, inversión de la tercera persona singular del presente del verbo *ser* (*es*), difundida a través de la expresión *se igual* (por *es igual*), popularizada en las décadas del setenta y ochenta por el actor Juan Carlos Altavista.

En el segundo subgrupo, entre los anagramas diversos, es posible distinguir:

1. Formas con pérdida de sonidos: *celma(n)* (de *almacén*), *cobani* (de *abanico*, 'agente de policía', 'guardiacárcel'), *fioca* (de *cafiolo*, 'proxeneta'), *naifa* (de *fémina*), *ortiba* (de *batidor*, 'delator'), *terrán* (de *atorrante*, 'poco confiable' o de *atorranta*, 'mujer fácil'), *viorsi* (de *servicio*, 'sanitarios', 'baño').
2. Formas con metátesis (esto es, cambio de posición de vocales o consonantes): *brame* (de *hembra*), *codemi* (de *médico*), *cheronca* (de *canchero*, 'experto en determinada actividad', 'fanfarrón'), *yosapa* (de *payaso*, 'persona ridícula').
3. Formas con cambio de consonante: *camuca* (de *mucama*), *yoyega* (de *gallego*, 'español').
4. Formas con cambio de vocal: *garompa* (de *poronga*, 'pene'), *rufa* (de *farra*).
5. Formas con síncopa: *bareca* (de *cabaret* —que debería ser *baretca*—).
6. Formas con aféresis: *breca* (de *robreca*), *lompa* (de *talompa*, 'pantalón').
7. Formas con apócope: *tordo* (de *doctor* —que debería ser *tordoc*—), *ropaé* (de *esparo*, 'ayudante del ladrón' —que debería ser *ropaés*—).
8. Formas con ruptura de diptongo y aumento de sílabas: *jaevi* (de *vieja*), *joevi* (de *viejo*), *naerpi* (de *pierna*).

Un tercer subgrupo lo integran los vocablos surgidos por derivación. En ocasiones, a partir de un vesre se generan nuevas palabras: la forma vésrica de *batidor* es *ortiba*, y de allí derivan el verbo *ortibar* ('delatar'), *ortibarse* ('comportarse contrariamente a lo esperado') y el más reciente *desortibarse* ('sosegarse'). *Hembra* se convirtió en *brame*, y de allí el sustantivo colectivo *bramaje* ('conjunto de mujeres'). De *chagar* (vesre de *garcha*, 'pene') surge el verbo *chagarear* ('fornicar'). A su vez, *rafista* ('farrista') deriva de *rafa*, vesre de *farra*. Asimismo, algunos sustantivos y adjetivos derivan de verbos. Del verbo *anafar* ('robar') se generaron

anafada y *anafo* (ambos con el significado de 'robo'), de *garcar* devienen *garcada* ('acción desleal') y *garcador* ('defraudador'), de *garpar* procede *garpador* ('pagador') y de *sarparse* (vesre de *pasarse*) surgió el participio *sarpado* —con frecuencia escrito con zeta, por considerárselo relacionado, erróneamente, con el verbo castellano *zarpar*—, devenido ya en un simple adjetivo cuyo significado es 'audaz', 'atrevido'.

El cuarto subgrupo de los casos especiales lo integran los vesres con paragoges, esto es, con el acople de un sufijo. Así de *tegén* (vesre de *gente*) nació *tegenaite*, de *vovi* (vesre de *vivo*), por paragoge y juego paronomástico, se llega a *bobina* y la forma *colo* (vesre de *loco*) se transforma en *colifato*, *colifa* o *colibriyo*. Un caso particular es el de *checonato*, a partir del vesre *checo* (de *coche*), explicable por el juego paronomástico con el apellido del futbolista Carlos Cecconato, que triunfó en el fútbol argentino en la década de 1950. Para producir formas vésricas con monosílabos se recurre también a la paragoge y, en consecuencia, se agrega una sílaba. Eso sucede con *efe* (vesre de *fe*) y con *logi* (vesre de *gil*).

Un quinto subgrupo lo constituyen las formas vésricas utilizadas exclusivamente en plural: *chochamu(s)* (de *muchachos*), *chosgan* (de *ganchos*, 'dedos') —único caso que tengo registrado en el que el morfema –s de plural no se conserva en la forma vésrica al final de la palabra— y *talopes* (de *pelotas*, 'testículos'), junto con su forma eufemística *tarlipes*. Salvo la excepción apuntada, en los restantes casos el sufijo de plural se agrega al final, como es regular en español. Lo mismo vale para pasar a plural cualquier vesre: el de *gaviones* es *viongas* (y no *nesvioga*) y el de *tiras* es *ratis* (y no *rasti*).

Entre las transformaciones apreciativas, el sexto subgrupo, se encuentran los diminutivos *chomita* ('adolescente'), de *choma*, vesre de *macho*, y *tegobito* ('bigotito'), de *tegobi*, vesre de *bigote*, así como el aumentativo *chomazo*, de *choma*, vesre de *macho*.

Un último subgrupo es más bien un *hápax*, ya que el ejemplo es único: *colimba*. Se forma con epéntesis de *b* y cambio de *i* final en *a*. Efectivamente el vesre de *milico* ('miliciano', 'policía'), dio *colima* —en lugar del esperado *colimi*—, con un sufijo habitualmente femenino en español, de carácter despectivo. Esta forma, atestiguada en algunos textos de comienzos del siglo xx, a su vez dio origen a *colimba*, formado con una *b* epentética, tal vez por influjo de la voz *marimba*. Con el andar del tiempo, también fue variando su significado. Como sustantivo masculino *colimba* significó 'soldado conscripto' y como sustantivo femenino, 'servicio militar', basado quizá en el modelo de *cana*, que en masculino designa a un agente de policía y en femenino a la institución policial en su conjunto.

Una última cuestión, para nada menor. Mientras el significado de la mayor parte de las voces vésricas es obvio (*trompa* es *patrón*, *tordo* es *doctor*, *orre* es *reo*, *jetra* es *traje*, *dorima* es *marido*, *ispa* es *país*), un conjunto de ellas desplaza su significado hacia una especialización del término en alguna de sus acepciones. Teruggi afirma que, tras las variaciones anagramáticas, «la palabra original y la anagramatizada no cambian para nada su significado», aunque en algunos casos, «al efectuarse la inversión silábica [...] la palabra transformada adquiere una acepción única y definida, en el caso de que el vocablo original tenga más de una» (Teruggi 1974, p. 42).

En efecto, el vesre requiere de cierta competencia lingüística para usarlo apropiadamente: con frecuencia, al invertir las sílabas de una palabra, el vocablo resultante deja de ser sinónimo del término original, operándose una restricción de su significado. *Cheno*, por ejemplo, no es un sinónimo exacto de la voz española *noche*. Cuando un porteño habla de la *cheno* no se refiere casi nunca a la oscuridad o a la hora, sino al 'ambiente de la noche'. En lunfardo *la davi* no es meramente 'la vida', sino el 'ambiente de la prostitución', y *javie* jamás se utiliza con el valor del adjetivo castellano, sino que significa 'madre'. Del mismo modo *zopeda* y *zodape*, aunque podrían usarse como inversiones del sustantivo español *pedazo*, lo más habitual es que equivalgan a la voz lunfarda *pedazo*, que designa al pene. Igualmente un *mogra* no debe entenderse como un *gramo* de cualquier cosa, sino exclusivamente como un gramo de cocaína. *Ponja* no quiere decir Japón, por más que sea su vesre, sino 'japonés' u 'oriental' y el *jonca* no es un cajón cualquiera, sino un ataúd.

Lo mismo ocurre con el vesre *jermu*, que Joaquín Sabina utiliza mal como sinónimo de *mujer* en su canción *Dieguitos y Mafaldas*, cuando dice «la jermu que me engaña con la luna». Cualquier porteño sabe que *jermu* quiere decir 'esposa' o 'novia' y nunca 'mujer' en general. Otro tanto sucede con *jabru*, vesre del español *bruja*, que en su forma anagramática no significa 'hechicera' sino también 'esposa'. Y con *telo*, vesre de *hotel*, que no es aplicable a cualquier hotel, sino al que actualmente se denomina «albergue transitorio».

Inclusive en algún caso el vesre se convierte en antónimo de la forma regular. Es lo que sucede con *vovi*, vesre de *vivo*, que no significa 'astuto' o 'pícaro', sino 'tonto', quizá por paronomasia con la voz castellana *bobo*. *Langa*, habitualmente no relacionado con el castellano *galán*, del que es el vesre, raramente se usa de forma positiva (esto es, como 'galán'); más bien designa a un hombre que, al borde del ridículo, actúa como un seductor sin reunir las mínimas condiciones para serlo.

Cualquiera que se tome el trabajo de relevar los textos del teatro popular argentino escritos entre 1900 y 1940, y fundamentalmente el amplísimo corpus de la poesía lunfardesca, difundida primeramente en folletos y diarios, y luego en libros —a partir de *Versos rantifusos* (1916), de Yacaré (pseudónimo del poeta Felipe Fernández)—, podría agregar todavía un buen número de términos a los que acabo de presentar.

Referencias Bibliográficas

Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

Palermo, V. y Rafael Mantovani (2008). *Batiendo la justa. Manual de jergas argentinas*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Colección Claves para todos

Reyes, B. (2007). *Rosarigasino. El método*. Rosario: Fundación Ross.

Salillas, R. (1896). *El delincuente español. El lenguaje: estudio filológico, psicológico y sociológico con dos vocabularios jergales*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

Teruggi, M. (1974). *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Ediciones Cabargón.

La Explicación del Modo Subjuntivo en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE)

Julián Martínez Vázquez*

En primer lugar, nuestra intención es analizar —teniendo en cuenta categorías pragmáticas, semánticas y formales— cómo se distribuyen los modos en los mensajes del español, qué cuestiones tiene en cuenta un hablante a la hora de seleccionar el modo verbal. En segundo lugar, veremos cómo sacar provecho de ese análisis en las clases de ELE; en particular, en lo que respecta a los modos indicativo y subjuntivo[1].

Dado un mensaje, en una situación comunicativa, es sabido que la categoría flexiva de modo es una de las principales marcas para interpretar cuál es la modalidad del hablante; es decir, su intención[2]. El paradigma de modo en español está formado por indicativo: *Mamá* abrió *la ventana*; imperativo: ¡Abrí *la ventana!* y subjuntivo: *Tal vez* abra *la ventana*. Aunque los ejemplos parecen anticipar una sencilla y discreta atribución de un modo a una única intención del hablante (el indicativo para aserciones, el imperativo para exhortaciones y el subjuntivo para la posibilidad u otras no aserciones), es sabido que el análisis pragmático no es suficiente[3].

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 95-101.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1 Si bien el subjuntivo recibe su nombre, justificadamente, por su mayor aparición en cláusulas subordinadas, también funciona como verbo principal en ciertos usos (¡Quién tuviera tu suerte!). Y en cuanto a su papel en la subordinación, no siempre la cláusula subordinada que lo contiene es regida por un verbo; también puede depender de un sustantivo (*No veo la* hora *de que lleguen las vacaciones*), de un adjetivo (*Estoy* feliz *de que estés acá*) o de algún otro elemento que actúe como inductor del modo (Antes de que *saliéramos, sonó la alarma*).

2 Otras marcas son léxicas: Ojalá *venga Juan. Te* ordeno *que abras la ventana*; sintáctico-posicionales: cfr. el orden de los constituyentes en ¿De dónde viene Juan? con el orden en *Juan viene de su casa*; fonológicas: cfr. *Quiero que venga Juan* con ¿Quiero que venga Juan?

3 De hecho, la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009, p. 1866), además de mencionar que se emplea el modo verbal para establecer ciertos actos verbales, tiene en cuenta otros factores que determinan la selección del modo: la naturaleza específica o inespecífica de los grupos nominales, el régimen que corresponde a las cláusulas que complementan a determinados verbos, la naturaleza de la información que se presenta (nueva o conocida), etc.

En los primeros niveles de Español, la selección del modo verbal no suele traer dificultades al estudiante ni su explicación al docente. Se aprenden las formas verbales del modo indicativo, que se emplean para aseverar *estados de cosas* (confirmados o bien previstos, en el caso de los futuros), y también se aprende el presente de imperativo, necesario para dar *consejos* o bien órdenes. Hasta entonces, puede ser útil explicar el modo de acuerdo con la actitud del hablante.

Pero en los niveles intermedios aparecen ya las formas verbales del modo subjuntivo. Esta aparición suele resultar traumática, sea porque en la lengua del estudiante esa categoría no se manifiesta morfológicamente, sea porque el estudiante no ha reflexionado sobre ella, o porque conoce el funcionamiento del subjuntivo en su lengua y constata que difiere del funcionamiento del modo en el español. Y como ocurre cuando se agrega un nuevo componente a cualquier sistema, surge la necesidad de reorganizar los contenidos ya adquiridos, que deben *moverse* para dar lugar a los nuevos.

A esa dificultad, se suman otras.

En primer lugar, el hecho de que las nociones que explican la aparición de subjuntivo son varias y distintas, y suelen ser considerablemente complejas. Es en cierto grado sencillo explicar qué es una orden, un mandato o un consejo; pero hablar de aserción, presuposición, emotividad, posibilidad o hipótesis requiere un mayor esfuerzo. La mención de la actitud del hablante en relación con el modo resulta ahora insuficiente, incluso inapropiada. Como si eso fuera poco, en ciertos usos de subjuntivo, se atenúa o anula el valor temporal de las formas y se pone en primer plano su significado modal. Por ejemplo, cuando decimos *Ojalá estuvieras acá*, el valor temporal de pretérito da lugar al valor modal de baja posibilidad (o imposibilidad) de que algo suceda.

En segundo lugar, también resulta difícil explicar por qué en muchos usos, sobre todo en la lengua coloquial o familiar, el subjuntivo convive con el indicativo, modo que gana cada vez mayor terreno en esta competencia: *Quizás venga* / *Quizás viene*. En estos casos hay que explicar cuál es el plus de significado que aporta cada modo.

Descripción de Corpus y Recorte del Objeto de Análisis

A continuación, analizaremos los distintos elementos a tener en cuenta a la hora de explicar la aparición de indicativo o subjuntivo. La siguiente enumeración no pretende ser la que presentaríamos al estudiante ni tampoco busca ser exhaustiva[4]. De todos modos, creemos que considera la mayor parte de las explicaciones necesarias en los niveles intermedios y avanzados. Los ejemplos dados corresponden a producciones de seis estudiantes del taller de Literatura, Redacción y Gramática del segundo cuatrimestre de 2013 de USAL. El taller se dirige a aprendices de Español del nivel avanzado (aproximadamente, C1 del MCER),

4 Es necesario aclarar que otra alternancia a tener en cuenta en la enseñanza de ELE es la de infinitivo / *que* + verbo flexionado.

alumnos de intercambio procedentes de varios países de Europa y América no hispanoparlante.

1. El hablante emplea el indicativo para aseverar *información nueva* sobre un estado de cosas (a). En cambio, emplea el subjuntivo en subordinadas de expresiones de *valoración* o emoción respecto de un *hecho mencionado* o *presupuesto* (b).
   a) Andrea vivió *toda su vida en la ciudad de Montreal, con sus padres* (D., Rumania).
   b) A Dahlmann no le importa que el tren no llegue *al pueblo correcto «porque el mecanismo de los hechos no le importaba»* (K., Estados Unidos).
2. El hablante emplea el indicativo al dar *información nueva* que presenta un estado de cosas o un juicio como verdadero (primera oración de c). En cambio, emplea el subjuntivo en subordinadas que contienen una *información* aseverada antes o presupuesta *que se cuestiona* o cuya importancia *se relativiza* (segunda oración de c)[5].
   c) En mi opinión, un hijo no tiene necesariamente que cumplir con las expectativas de sus padres. No creo que esto lo haga *un mal hijo o un desagradecido por todo lo que le han dado sus padres* (D., Rumania).
3. El hablante emplea el subjuntivo en subordinadas de *significado prospectivo*, aquellas que expresan el objeto del deseo, el temor, la finalidad (d), la voluntad o la influencia sobre otros[6] (e), cuando la subordinada tiene su propio sujeto.
   d) En el caso de Andrea, fue suficiente enamorarse para que todo el curso de su vida cambie (D., Rumania).
   e) A mí, ella no me importa, pero no voy a dejar que destruya *nuestra amistad* (A., Polonia).
4. El hablante emplea el subjuntivo en *subordinadas temporales* con sujeto propio, cuando el evento que introducen los nexos temporales es posterior al evento principal (f). En cambio, cuando el evento es anterior o simultáneo, selecciona el indicativo (g).
   f) El viernes 15 vamos de marcha todos juntos para exigir sueldos más altos. Hasta que tengamos *sueldos más altos no trabajemos* (E., Suecia).
   g) La desaparición de una pareja que vivía en una casa antigua en Rodríguez Peña ha provocado mucha preocupación entre los vecinos del barrio. La policía los busca desde que el sacerdote le avisó *de la desaparición siniestra* (A., Estados Unidos).
5. En la expresión de eventos *no verificados* o de *cumplimiento probable* (puede que hayan ocurrido o puede que ocurran), el hablante utiliza mayormente modo subjuntivo, en general acompañado de ciertos inductores del modo. En el plano de las cláusulas condicionales, los nexos que inducen el subjuntivo son: *siempre y cuando*, *siempre que*, *como*,

5 La alternancia modal puede deberse, también, a la necesidad del hablante de expresar un mayor o menor compromiso con determinada aserción, como se ve en los siguientes ejemplos de Emilio Ridruejo: *No dice que* es *inteligente* / *No dice que* sea *inteligente* (Ridruejo, 1999, p. 3223).

6 Podemos considerar dentro de las expresiones de influencia a los predicados *realizativos*: *Emma Zunz consiguió que la policía le creyese*.

mientras, *a no ser que*, *salvo que*, etc. (h). En cambio, el hablante emplea el indicativo con el nexo *si* (i); la expresión *a lo mejor* se emplea con indicativo; el adverbio *posiblemente* se emplea sobre todo con subjuntivo (ver j); *tal vez* y *quizás* aceptan el subjuntivo como modo de registro formal o estándar y el indicativo en expresiones más familiares.

h) Mi opinión es que, mientras el voto no sea *secreto, voluntario y sin ninguna intervención del exterior, la verdadera democracia real no existe* (D., Rumania).

i) Como la emisión del voto se hacía «a viva voz», la persona que votaba ponía su vida a riesgo. Si *el voto no* era *conforme con la mayoría eso podía costarle la perdida de trabajo o aun la vida* (A., Polonia).

j) El sueño de Dahlmann fluye casualmente, sin dirección y sin darse cuenta de la extrañeza que pasa, dejando abierto la posibilidad de que todo haya sido *un sueño desde la fiebre* (K., Estados Unidos).

6. El hablante emplea el subjuntivo en la expresión de eventos de *poco posible* o *imposible cumplimiento*, con determinados nexos: *si* / *como si* / *aunque*, etc. e inductores adverbiales: *ojalá*, etc. Dicha expresión corresponde a deseos, condiciones, comparaciones (k) y concesiones considerados por el hablante irreales o poco posibles.

k) La protagonista no es violada por Aaron Loewenthal pero cuando va a contar a la policía la historia, va a contarlo como si fuera *verdadero* (C., Canadá francófona).

7. El hablante emplea el indicativo en subordinadas *relativas* que señalan o especifican referentes específicos (l); en cambio, emplea el subjuntivo en las relativas cuando el referente es inespecífico (m, n)[7].

l) La desaparición de una pareja que vivía *en una casa antigua en Rodríguez Peña ha provocado mucha preocupación entre los vecinos del barrio* (A., Estados Unidos).

m) Más allá de cualquier deber que tengamos *en esta vida —el deber de trabajar, de formar una familia, ser responsables, dejar algo atrás de nosotros— tenemos el deber más importante: el de estar feliz* (D., Rumania).

n) Si no encontramos ninguna razón que nos haga *ser felices, siempre tenemos el recurso de ayudar a los demás y de contribuir a su felicidad* (D., Rumania).

Análisis de Ejemplos

A continuación, veremos cinco ejemplos extraídos de producciones de estudiantes del curso mencionado que requirieron una explicación sobre la categoría de modo.

1. *Si elegimos hacer algo solo para satisfacer a nuestros padres, algo que nos hace infelices, ¿qué haremos cuando ellos no* estarán más aquí? (A., Polonia).

En este ejemplo, vemos cómo el estudiante selecciona el futuro de indicativo en la subordinada temporal de evento posterior, estrategia que en otras lenguas es la adecuada

7 Otros usos que podrían explicarse asociados a los puntos 6 y 7 son los de subjuntivo después de *sin que* / *con que*.

(por ejemplo, en el francés). Tenemos que sumar a su interlengua (a ese sistema lingüístico individual, dinámico en su búsqueda de acercarse a la lengua meta) la selección del presente de subjuntivo en este contexto, de manera que produzca la frase ¿qué haremos cuando ellos no estén más aquí? Es difícil, porque, por una parte, el estudiante advierte que el tiempo presente de subjuntivo se está empleando en este caso con valor temporal de futuro; por otra parte, porque no todos los usos de futuro de indicativo son reemplazados en nuestra lengua por presente de subjuntivo, con lo que se vuelve necesario presentar cuáles son los inductores de modo subjuntivo actuantes en este y en otros casos. Hablar de inductores implica, en este punto, hablar de nexos de subordinación adverbial temporal y presentar una lista de ellos: *cuando*, *mientras*, *antes de que*, *después de que*, *ni bien*, *apenas*, *mientras*, *hasta que*, etc. Y no debe olvidarse que presentar una lista de elementos requiere, sin duda, explicar qué diferencia de significado hay entre ellos y cuáles son empleados con más frecuencia.

2. *Aunque* queremos *mucho a nuestros padres, es crucial establecer que esa es nuestra vida y las elecciones que hacemos van a influir el nuestro futuro* (A., Polonia).

En este caso, la producción es gramatical, correcta desde el punto de vista de la normativa, pero no sabemos si es la que corresponde a lo que el estudiante quiere expresar. Nuestra pregunta, como docentes, es si el estudiante conoce la diferencia de significado entre *Aunque* queremos *mucho a nuestros padres* y *Aunque* queramos *mucho a nuestros padres*; o si, en realidad, empleó el modo indicativo sin considerar que las concesivas también pueden construirse con subjuntivo[8].

3. *También, cada uno tiene que tener en cuenta su propia felicidad, aunque eso* sea *en conflicto con deseos de padres* (A., Polonia).

El estudiante, en esta producción, emplea el subjuntivo. Debería haber utilizado el verbo *estar*, es cierto, pero la cuestión del modo tal vez lo haya distraído de esa otra selección. El significado que agrega el subjuntivo parece ser el de probabilidad: *es probable que algunos de nuestros deseos entren en conflicto con las expectativas de nuestros padres*.

4. *Espero que todo* va *bien por ti, con tu marido y con tu hija* (D., Rumania).

En este caso, uno de los estudiantes más destacados del curso llevó a cabo una selección incorrecta. En general, no se había equivocado con otros verbos del mismo ámbito (*desear*, *querer*, *aconsejar*), pero tal vez el verbo *esperar* no sea un inductor de modo subjuntivo tan evidente como otros. En francés, por ejemplo, lengua que el estudiante conoce y habla, el verbo *espérer* es inductor de modo indicativo en la subordinada.

5. *Cuando se despertó el día siguiente su hija estaba a su lado llorando de felicidad, porque no sabía si su padre iba a despertarse después de su ataque al corazón. Ella le dijo que estaba embarazada y tenía miedo de que su niño no* conociera *su abuelo* (E., Suecia).

8 En la enumeración anterior no se deslindan las expresiones concesivas, tal vez porque pueden presentar un hecho confirmado, real, en segundo plano (punto 2), o como probable (punto 5), o poco posible o imposible (punto 6).

Este ejemplo de buena selección de modo muestra también un conocimiento y manejo de los diferentes tiempos de subjuntivo. La introducción del imperfecto y del pluscuamperfecto desestabiliza el sistema del estudiante, sobre todo cuando surgen los valores modales y el significado temporal no se interpreta claramente.

Conclusiones

Resulta atemorizante para el docente pensar que deban enseñarse en las clases de Español todos los usos de subjuntivo mencionados (y los criterios que los explican). En realidad, no es así. Es preferible tener en cuenta y presentar los inductores y sus significados asociados, de manera que los estudiantes vinculen una forma a un modo. Es común que los estudiantes consideren que el subjuntivo es el modo de la hipótesis, de la probabilidad, de la duda y de lo eventual, mientras que el indicativo es el modo de la realidad. No conviene negarles la seguridad que tal consideración les brinda, pero llegará el momento en el que deban explicarse por qué son agramaticales las frases del tipo *Si *llueva, nos quedamos en casa*, o qué grado de eventualidad hay en los eventos de las subordinadas de ejemplos como el siguiente: *Me encanta que hayas venido*.

No hallamos recomendable, como en muchas cuestiones relativas a ELE, la exhaustividad. Lo importante es no presentar todos los usos y todas las explicaciones sobre el subjuntivo, ni siquiera en los niveles avanzados, sino solamente los centrales, los mejores ejemplos. Eso no quita que debamos conocer el panorama completo, de modo que estemos preparados para el cuestionamiento, para esa pregunta que parece contradecir lo que enseñamos antes: la pregunta sobre los casos marginales.

Una pregunta que recibimos en el taller, en relación con el cuento *La salud de los enfermos*, de Julio Cortázar, es por qué el narrador, cuando describe la preocupación de una madre por la prolongada ausencia del país de su hijo Alejandro, flexiona en subjuntivo el verbo que resaltamos en cursiva: «Alejandro tenía que pensar también en María Laura, no porque ella *creyese* que descuidaba a su novia, pero un cariño no vive de palabras bonitas y promesas a la distancia» (Cortázar, 1994, p. 528).

El estudiante quería saber porqué en una expresión causal (*no porque ella creyese*...) aparecía el verbo en subjuntivo cuando él esperaba el modo indicativo. En ese momento creímos necesario responder mencionando la naturaleza de la información incluida. La madre teme que si le dice a Alejandro que cuide a su novia, él interprete que ella lo acusa de descuidarla. Hay una presuposición en juego. Para invalidar esa interpretación, el narrador emplea, antes del nexo causal, el adverbio de negación como inductor de modo subjuntivo, y el resultado es la expresión de una causa presentada como no efectiva. En palabras de Manuel Pérez Saldanya, el modo subjuntivo se puede utilizar en la subordinada cuando "la negación selecciona como foco la oración subordinada, que queda por lo tanto excluida como causa efectiva" (Pérez Saldanya, 1999, p. 3289).

Referencias Bibliográficas

Cortázar, J. (1994). *Cuentos completos/1* (4.ª ed.). Madrid: Amorrortu.

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Ridruejo, E. (1999). Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas. En I. Bosque y V. Demonte (Dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 3209-3251). Madrid: Espasa.

Pérez Saldanya, M. (1999). El modo en las subordinadas relativas y adverbiales. En I. Bosque y V. Demonte (Dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 3253-3322). Madrid: Espasa.

«Locuciones Verbales» con Pronombre Personal Átono la/las en el Español Coloquial de Buenos Aires

Adalberto Ghio*
Hilda Albano**

Nota del Editor

Este trabajo surgió de una ponencia presentada por los autores en las ii Jornadas Internacionales Beatriz Lavandera de Sociolingüística y Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Instituto de Lingüística, Buenos Aires, 28 al 30 de agosto de 2013.

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar ciertas construcciones verbales que contienen las formas del pronombre personal clítico *la* o *las*, muy frecuentes en el habla de la ciudad de Buenos Aires, en el marco de una teoría gramatical de carácter general. Para este estudio de carácter cualitativo, se recogen casos de esa variedad del español de las últimas décadas, tanto los registrados en conversaciones cotidianas (*Cuando empieza con ese tema, no me las callo, aunque me diga lo que me diga*), como los que aparecen en textos escritos que asimilan usos orales. A partir del material recogido, se intenta inventariar parcialmente las construcciones verbales más frecuentes de este tipo y proponer una clasificación que atienda a ciertos parámetros de análisis como son el mayor o menor grado de referencialidad atribuido al pronombre, la alternancia entre presencia y ausencia del clítico con algunos verbos (*ella se arregla sola*, *ella se las arregla sola*) y su incidencia en el contenido semántico del lexema verbal (*ligué un repunte, la ligué* frente a *tomé un tren*, *me las tomé*). Una primera aproximación permite separar aquellas construcciones en las que el pronombre clítico presenta una referencialidad recuperable sobre la base de locuciones más extensas, de las cuales las estudiadas serían "acor-

* Profesor en Letras y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la cátedra de Lingüística de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y de Lingüística y Gramática del IFD N.º 35, de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: adalbertoghio@gmail.com.

** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, especializada en el área de Lingüística. Docente e investigadora de dicha institución, de la Universidad del Salvador y de la Fundación Instituto Superior *LITTERAE*. Correo electrónico: hilda.albano@gmail.com.

Fecha de recepción: 25-09-2013. Fecha de aceptación: 30-10-2013.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 102-116.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

tamientos": *tenés que sudarla (la gota gorda/la camiseta)*, *la metimos* (*la pata hasta el caracú*), de aquellas otras en las que el pronombre presenta una referencialidad anafórica "difusa" o nula: *que la pases bien, yo me las pico de acá*. Otros factores a tener en cuenta en el análisis son el carácter transitivo o intransitivo del verbo: *la ligué yo al final*, *la va de comprensivo*; la preferencia por la forma singular o plural del pronombre femenino o la alternancia entre ellas: *se la(s) rebusca como puede*; y la necesidad o no de la pronominalización simultánea del verbo: *no se las aguanta callado la boca*. Los resultados provisionales del análisis realizado hasta el momento permiten adelantar la hipótesis de que no en todos de los casos en los que se presenta la referida construcción se estaría frente a locuciones verbales lexicalizadas o semilexicalizadas, ya que a la gran productividad de la misma se añade el carácter composicional del sentido de muchos de ellos, de modo tal que considerarlos locuciones verbales resulta, a veces, por lo menos dudoso. Finalmente, se toma en cuenta que es el contexto discursivo y pragmático el que determina, en última instancia, el valor referencial que asume el clítico y la interpretación que se le asigna a la construcción, como es el caso de estos ejemplos: (*las pastillas*) *me las tomé de un trago*, *me las tomé de mi casa*.
Palabras clave: Clítico, Locución, Lexicalización, Español, Dialecto.

Abstract: *The goal of this paper is to analyze certain verbal constructions that contain forms of the clitic personal pronoun* la *or* las*, very common in the speech of the City of Buenos Aires, within the framework of a grammatical theory of general nature. For this qualitative study, cases of that variety of Spanish in recent decades were collected, both reported in everyday conversation* (Cuando empieza con ese tema, no me las callo, aunque me diga lo que me diga)*, and appeared in written texts which assimilate oral applications. Starting from collected material, we try to partially make an inventory of the most frequent verbal constructions and propose a classification that examines certain parameters of analysis such as the greater or lesser degree of reference attributed to the pronoun, alternation between presence and absence of the clitic with some verbs* (ella se arregla sola, ella se las arregla sola)*, and its impact on the semantic content of the verbal lexeme* (ligué un repunte, la ligué against tomé un tren, me las tomé). *A first approach allows to separate those constructions in which the clitic pronoun presents a referentiality recoverable on the basis of larger phrases, of which the ones studied would be «shortenings»:* tenés que sudarla (la gota gorda/la camiseta), la metimos (la pata hasta el caracú)*, from those of others in which the pronoun presents an «diffuse» or null anaphoric reference:* que la pases bien, yo me las pico de acá**.** *Other factors to be considered in the analysis are the transitive or intransitive verb character:* la ligué yo al final, la va de comprensivo*; preference for the singular or plural form of the feminine pronoun or alternation between them:* se la(s) rebusca como puede*; and the need or not of simultaneous pronominalization of the verb:* no se las aguanta callado la boca*. The provisional results of the analysis carried out so far allow to advance the hypothesis that not all of the cases in which this mentioned construction appears would result in lexicalized or semilexicalized verbal utterances, since the sense compositional character of many*

of them is added to its high productivity, in such way that considering them as verbal locutions is, at times, at least dubious. Finally, it is taken into account that it is ultimately the discursive and pragmatic context what determines the reference value that the clitic assumes and the interpretation assigned to the construction, such as in these examples: (las pastillas) me las tomé de un trago, me las tomé de mi casa.
Keywords: *Clitic, Locution, Lexicalization, Spanish Dialect.*

Introducción

En un estudio acerca del proceso que da por resultado la transformación de los neutros plurales latinos en femeninos singulares en las lenguas románicas[1], Leo Spitzer (1941) señala que «...el pronombre femenino en lugar del neutro (o de un sustantivo "la cosa" equivalente al neutro)[2] es un hecho gramatical corriente en rumano...» (1941, p. 351). Este hecho, agrega más adelante, se da también en otras lenguas románicas, en construcciones más esporádicas y giros familiares, y ofrece, entre otros, ejemplos del español: *habér(se)las con* y *echárselas de valiente*. Según este autor, «Es la elipsis lo que las hace familiares: procedo como si supusiera que mi interlocutor sabe a qué nombres se refieren esos pronombres confidenciales...» (1941, p. 352). Estos femeninos se encuentran en proverbios y frases hechas por «...tratarse de un giro de la lengua hablada, abandonado en el caso de una lengua más cuidadosa, menos vulgarmente afectiva...» (1941, p. 354).

Según la *Sintaxis hispanoamericana* de C. Kany (1994), «El pronombre complemento *la* o *las* con valor de indefinido (con antecedente no expreso, pero quizás ocasionalmente sobrentendido) se usa en el español de América y en el modélico...» (1994, p. 175). A continuación el autor presenta ejemplos del español hablado de distintos países hispanoamericanos, desde la Argentina a México: *la voy a trabajar de lo lindo*, *no las voy con vueltas*, *no las voy con la funeraria*, *los nietos no las van con los agüelos*, etc.

Salvador Fernández Ramírez incluye en su *Gramática española* (1986) el parágrafo 92, dedicado a los «femeninos sin referencia». Dice allí el autor que «Las palabras que funcionan con referencia a un campo textual o extratextual o las que funcionan en calidad de términos secundarios quedan frecuentemente, en locuciones y modismos, removidas de su campo de referencia o de su nexo de subordinación» (1986, p. 118). Señala además que dicho elemento forma parte de un «signo fraccionado» (la locución), que tiene significación en su conjunto y no en cada uno de sus componentes. A continuación hace referencia a que los pronombres usados fuera de su campo deíctico aparecen con menor frecuencia en

1 Se trata de casos como el del nombre *arma* (<armum) y *hoja* (<folium). Cf. P. LLoyd (1993, p. 255).

2 Cabe apuntar que, en relación con el neutro de las lengua románicas, Spitzer adhiere a la posición de Meillet, a quien cita, cuando dice: «la ausencia de una flexión propia nada prueba contra la existencia de una categoría en la lengua» (1941, p. 339).

masculino o neutro que en femenino.

En el marco de una propuesta de reconsiderar el valor del neutro en el sistema de género románico, Sebastián Mariner (1973) plantea que el neutro en las lenguas neolatinas señala la *desindividualización*, es decir: indeterminación, abstracción, colectivización, etc.; frente a la *individualización*, o sea: determinación, concreción, etc., propia del masculino y del femenino considerados conjuntamente. Al proponer la idea de una categoría de desindividualización, Mariner se apoya en un pasaje de S. Fernández Ramírez (1987) quien, a propósito de los demostrativos neutros *esto*, *eso* y *aquello*, dice que «...se emplean en un género de referencia objetiva y anafórica que podríamos llamar *inconceptual* para señalar no solo las cosas y aun las personas [...], sino además a situaciones, ideas, actos y muy especialmente a enunciados complejos acerca de los cuales no es fácil elaborar prontamente un concepto nominal...» [3] (1987, p. 117, § 131). Según Mariner, el femenino, siendo el término marcado de la oposición con el masculino, «...puede, por ello, dar el salto hacia la expresión de algo nuevo —la indeterminación— con solo que en el contexto falten términos femeninos a que hacer la referencia...» (1968, p. 1304). Es más, en relación con el neutro, el femenino resulta más adecuado para dejar las cosas en la imprecisión, ya que «...el neutro se referiría a algo más bien conceptual, pero concreto...» (1968, p. 1304):

» *me la pagarás* ('deuda imprecisa' - 'no propiamente una deuda'),
» *me lo pagarás* ('deuda precisa, concreta').

Por su parte, Alcina y Blecua (1975) consideran que «El léxico se enriquece con formaciones verbales con pronombres átonos que o aluden vagamente a conceptos no expresados o quedan fosilizados con el verbo con el que forman una unidad significativa» (1975, p. 608-9, § 4.1.4).

En el § 16.7m de la *NGRALE*, se hace alusión al tema diciendo que «No corresponde un contenido semántico claro a los pronombres átonos en expresiones lexicalizadas como las siguientes: *arreglárselas* (*para algo*), *habérselas* (*con alguien*), *dárselas de listo*, etc» (2009, pp. 1211-1212). Otra referencia a este tipo de construcciones aparece también en la *NGRALE* (2009, p. 2649 §34.11b-c), cuando se hace alusión a un grupo numeroso de «locuciones verbales» que contienen pronombres personales átonos, generalmente *lo, la* o *las,* cuyo referente puede inferirse del contexto, aunque queda «...sin especificar en la mayor parte de los casos».

En un trabajo reciente, S. Gómez Seibane (2012) se refiere a clíticos de dativo y acusativo que, unidos a una forma verbal, no refieren a una entidad nominal específica y caracteriza estas construcciones como «...expresiones o frases lexicalizadas con *le*, *la/s*, *lo*, con escasa

3 Esta propuesta de S. Fernández Ramírez es retomada por Alcina y Blecua (1975, p. 568, § 3.4.5) y se advierte en el texto de la *NGRALE* (2009, p. 1308, § 17.6c), si bien no se adopta la generalización propuesta por Mariner para toda la categoría del neutro.

capacidad anafórica y catafórica y sin conexión con un argumento posible del verbo» (2012, p. 75). También A. Di Tullio y M. Malcuori (2012) tratan brevemente el tema:

> En unos pocos casos el pronombre no sustituye ni duplica ningún objeto; es lo que ocurre en algunas locuciones o refranes con la forma femenina, generalmente pronominal: *No te la agarres conmigo; Donde las dan las toman; Pasala bien; Se las da de galán; La saqué barata; Tomátelas*. Estos pronombres carecen de referencia, por lo que el femenino se ha interpretado como señal de indeterminación (2012, p. 346).

Clasificación y Análisis

A partir de las características teóricas revisadas, iniciamos la tarea de relevamiento de construcciones del tipo estudiado en el español coloquial, ya que nos llamó la atención su variedad y versatilidad en el habla de Buenos Aires. Habiendo logrado una muestra representativa, que está lejos de ser exhaustiva, hemos encontrado cinco pautas en la formación de estas expresiones con *la/las*, cuyo valor es la «indeterminación» (Mariner, 1968; Garrido, 1991), tomando en cuenta las características del verbo que actúa como base de la construcción. Descartamos la posibilidad de considerarlo como *verbo de apoyo*, fundamentalmente porque en la mayoría de los casos el verbo conserva su *peso* léxico más o menos próximo al uso del clítico. Tanto es así que, según sostiene la *NGRALE* (2009, p. 2649 §34.11b-c), se dan variantes regionales en los dialectos del español americano en los que el clítico puede estar ausente, como en las construcciones encabezadas por *pasar*:

(1) a. Que lo pases muy bien (español peninsular)
b. Que la pases muy bien (español americano general)
c. Que pase muy bien (español de Uruguay y de Paraguay).

En consecuencia, hemos tomado en cuenta la posibilidad de que el verbo admita o no la omisión del clítico y en caso afirmativo el efecto semántico que produce en la construcción.

A esta «prueba» sintáctico-semántica le hemos sumado la observación de la posible alternancia entre el masculino y el femenino con el mismo valor semántico de indeterminación en el habla local, más allá de la posibilidad que se dé en relación con otros dialectos, como se observa en (1a). También nos interesó la posibilidad de conmutar el femenino plural por el femenino singular o viceversa, en la medida en que esta alternancia con respecto a la flexión de número podría estar en relación con cierta referencialidad del clítico, si bien difusa e imprecisa. Así por ejemplo en (2) tenemos:

(2) a. Me aguanto callado
b. Me la aguanto callado
c. Me las aguanto callado.

Estas alternancias no constituyen el criterio de clasificación primario, pero nos permitieron observar diferencias en el interior de las clases que establecimos tomando en cuenta que los verbos que actúan como pivote de las construcciones sean:

» Transitivos más clítico
» Transitivos más clítico y predicativo objetivo
» Ditransitivos más clítico y objeto indirecto
» Intransitivos más clítico
» Pronominales más clítico

En el Apéndice se ofrece un listado de las construcciones relevadas hasta el momento, agrupadas según el criterio expuesto y con los ejemplos correspondientes. A continuación presentamos el análisis global de cada grupo, tomando en consideración algunos ejemplos de cada una de las clases propuestas.

1. Construcciones de Verbo Transitivo Más Clítico *la*(*s*)

Un primer grupo estaría constituido por aquellas expresiones en las que un verbo transitivo base no modifica fundamentalmente su significado léxico con la adjunción del clítico *la*/*las*. Por su parte, el clítico presenta una referencialidad «difusa», que muchas veces puede recuperarse mediante un sustantivo femenino de orden general como la «cosa», la «situación», la «temporada», etc.:

(1) No la pasé bien con tus amigos (= 'no pasé bien esa situación con tus amigos').

En el ejemplo, el verbo *pasar*, cuyo significado léxico independiente puede indicar el 'transcurrir del tiempo' (*DUE*, acep. 33), no se modifica con la adjunción del clítico. Así como el verbo admite un complemento objeto directo que indica unidad temporal (2a), la sustitución pronominal podría hacerse, dependiendo del contexto la precisión del referente del clítico (2b)[4]:

(2) a. Pasé la tarde estudiando.
b. ?La pasé estudiando.

(3) a. ?Ayer la pasé estudiando.
b. Ayer me la pasé estudiando.
c. Me la paso estudiando.
d. Me lo paso estudiando.

Así, (3a) puede interpretarse como 'pasé la tarde' si el contexto lo autoriza o bien como 'pasé gran parte del día'. Este último significado se hace evidente en (3b). Se advierte que la

4 Podría pensarse que este complemento objeto directo solo admite la pronominalización en condiciones restringidas como en el caso de los «complementos de medida»: ¿La tarde? La pasé estudiando.

presencia del dativo de interés *me*, en (3c-d), también orienta la interpretación del acusativo como «indeterminado».

Otra particularidad de la construcción con *pasar* es la alternancia *la* ~ *lo*, que se advierte en (3c) y (3d). Si como hemos señalado anteriormente, la referencia difusa de estos pronombres puede ser un sustantivo general como la 'temporada', 'gran parte del día', 'todo el día', 'todos los días', ello explicaría la alternancia entre la forma femenina o masculina del clítico acusativo. Esa alternancia parece haberse estabilizado de diferente manera en el español peninsular y en el de Buenos Aires. En efecto, como lo muestra el ejemplo (4) perteneciente a Jacinto Benavente, citado por Salvador Fernández Ramírez, los españoles preferirían el masculino en casos en que los hablantes de Buenos Aires usamos el femenino:

(4) Lo pasé aquí deliciosamente.

Esta alternancia entre *la* ~ *lo* no parece ser sistemática en los dialectos hispánicos y americanos, como ya señalaba Kany (1994), ni afectar todas las construcciones verbales con clíticos de indeterminación.

Las construcciones *acabarla*, *cortarla* y *terminarla* coinciden en la idea de 'dar por concluida' una situación que queda sobreentendida o bien que aparece aludida en el contexto oracional como un complemento preposicional:

(5) Acabala/ Cortala/ Terminala (con ese tema).

La falta de concordancia entre el sustantivo que aparece en el complemento preposicional y el clítico es indicadora de la ausencia de una relación de correferencialidad sintáctica, aunque puede suponerse una relación *ad sensum* entre ambos constituyentes.

Estas construcciones, de uso tan frecuentes en el habla de Buenos Aires, evocan la expresión italiana *finiscila*, que fue adoptada por el lunfardo porteño como *finishela*, con un valor interjectivo: ¡basta! (Meo-Zilo, 1965, p. 94; Le Bihan, 2011, p. 47). Así por ejemplo, en un sainete porteño de 1924, un personaje femenino dice: *E ben. Finishela de una volta* (*apud* Le Bihan, 2011). Las construcciones en español aparecen como calcos en las que el verbo transitivo *acabar*, *cortar* y *terminar* mantienen sus significados como verbos independientes e incluso pueden ser usados sin el clítico femenino:

(6) a. Acabala de una vez con ese tema,
b. Che, terminala con las cargadas, se va a enojar.
c. Él me contestó mal. Yo le dije calmate, basta, cortala y recibí un cabezazo.

Sin embargo, es evidente que el pronombre en femenino «confidencial» o de «indeterminación», según los autores mencionados más arriba, les imprime a las formulaciones de (5) un énfasis especial que se traduce en una mayor fuerza expresiva. Aunque podría suponerse una correferencia *ad sensum* entre el clítico y el nombre que aparece en el complemento encabezado por *con*, la falta de concordancia en género (6a) y en número (6b) lo impide.

También puede darse una construcción causativa con *hacer*, en la que el clítico tiene como complemento un adjetivo que expresa la idea de 'concluir' o 'finalizar':

(7) En fin, para hacerla corta, el tipo dice que la verdad está siempre en otra parte (Link, 2001).

Resulta interesante advertir que, aun cuando el clítico acusativo *la* tiene un carácter indeterminado en cuanto a la referencia (la 'cosa', la 'explicación', la 'conversación', etc.), no por ello deja de aceptar un adjetivo predicativo concordado. Con sentido opuesto, se registra en lunfardo: *hacerla lunga*, con el significado de 'no terminar más una conversación', y también: *saberla lunga* 'ser astuto' 'conocérselas todas' (cf. más adelante).

El verbo *meter* es transitivo y acepta el pronombre femenino: *meterla*, aunque en este caso es fácil recuperar la referencia a partir de la frase: *meter la pata hasta el caracú* (*DiFHA*, p. 329). No resulta tan evidente, en cambio, la referencia del clítico cuando aparece con *pegar*, con el valor de 'acertar', 'dar en el blanco', 'obtener un logro' (*DIHA*, p. 448):

(8) a. ¡La pegué de casualidad!
b. ¡No la pego, che!
c. No pego una,
d. No la pegaron con la medicación que le dieron.

El verbo *pegar* actúa como verbo base de numerosas locuciones: *pegar la vuelta, pegar una vuelta, pegar el golpe, pegar un reto*, etc.; sin embargo, no parece posible encontrar una referencia para el clítico *la*, e incluso para el indefinido *una*, en los ejemplos de (8). Si bien la omisión del clítico afecta semánticamente todos los casos propuestos, cuando aparece el complemento encabezado por *con* en (8d), la ausencia del clítico resulta imposible: **No pegaron con la medicación que le dieron*[5].

Otra construcción que adquiere un significado específico con el clítico es la que forma con *ligar*. En el español coloquial de Buenos Aires, ligar significa 'obtener algo por azar', como en (9a), mientras que con el clítico femenino puede significar 'recibir un castigo' (9b):

(9) a. Ligué un premio sin querer.
b. La ligué sin comerla ni beberla.

La referencia del clítico que precede al verbo en (9b) podría ser una 'paliza', una 'golpiza', una 'reprimenda', etc., según el contexto. Menos clara resulta la referencia de los pronombres femeninos que acompañan a los infinitivos, dado que el sintagma preposicional *sin comerla ni beberla* actúa como una locución adverbial soldada.

2. Construcciones de Verbo Transitivo Más Clítico y Predicativo Objetivo

En este grupo de construcciones, encontramos que intervienen solo tres verbos transitivos:

5 Cf. más adelante: *pegársela*.

hacer, *saber* y *tener*. El clítico que acompaña a estos verbos suele tener también una referencia imprecisa, similar a la de los casos vistos anteriormente, pero el adjetivo que actúa como predicativo del pronombre femenino orienta la interpretación posible del referente, junto con el contexto oracional o discursivo. Por otra parte, la omisión del adjetivo supone el uso del verbo y del pronombre con sus propiedades semánticas y deícticas habituales.

El verbo *hacer*, como verbo liviano que es, se presta fácilmente a su uso en una serie de expresiones en las que el único cambio es el del adjetivo predicativo: hacerla {~ *corta* ~ *lunga* ~ *buena* ~ *linda* ~ *gorda* ~ *grosa*}. Con los dos primeros adjetivos, el pronombre parece referir imprecisamente a la 'conversación', la 'narración', etc. (cf. arriba los casos con *cortarla*), tal como se advierte en (10):

(10) a. En fin, para hacerla corta, el tipo dice que la verdad está siempre en otra parte (Link, 2001),
b. No la hagas tan lunga, andá al grano.

En cambio, con los adjetivos: *buena*, *linda* (irónicos ambos), *gorda* o *grosa*, el clítico parece referirse a una *macana*$_{2,}$ [='equivocación']:

(11) a. Vos sí que la hiciste buena/ linda/ gorda,
b. Vos sí que la hiciste (muy/ estupendamente) bien.

Los usos de (11a) pueden alternar con el de (11b), en el que el adverbio *bien* toma el lugar del adjetivo y el enunciado puede ser interpretado con valor positivo o negativo según el contexto.

En los casos con el verbo *tener*, el adjetivo también orienta la interpretación del clítico:

(12) a. Vos sí que la tenés clara (= la mente)[6],
b. Vos sí que la tenés fácil (= la vida).

Resulta más difícil precisar un referente del pronombre en el caso de *saber* y el adjetivo *lunga*, ya que la construcción adquiere un valor cuantitativo en la que el verbo tiene un sentido absoluto:

(13) Es un quía que la sabe lunga (= sabe mucho).

3. Construcciones con Verbos Ditransitivos Más Clítico *la*(*s*) y Objeto Indirecto

La principal diferencia de estas construcciones con las anteriores es la presencia obligatoria de un objeto indirecto argumental que cumple el papel de *destinatario* por tratarse de verbos de comunicación o de transferencia. Así, *contar* le asigna al acusativo *la* el consabido valor de indeterminación (una 'falsedad', una 'mentira', una 'macana') y al dativo la función de objeto directo destinatario:

6 En la publicidad de un dentífrico, de la que tomamos este ejemplo, se juega justamente con la ambigüedad de la construcción, ya que la referencia del pronombre puede ser la 'dentadura' o bien indeterminada o imprecisa (la 'mente').

(14) A mí no me la vas a contar (Discépolo, 2006).

Otros dos verbos de comunicación suelen aparecer en lugar de *contar*, como *decir* o *discutir*, con los que la presunta referencia del clítico acusativo se modificaría:

(15) a. El año que viene me la vas a decir (Discépolo, 2006) (='dar la razón'),
b. Me la quieren discutir (Discépolo, 2006) (= mi 'idea').

Con verbos como *dar* y *regalar*, la construcción pareciera aludir a una 'situación desagradable' que el hablante preferiría no experimentar y que, en sentido figurado, intentaría que sí viviera el receptor o un tercero para poder apreciarla personalmente, de allí el sentido ponderativo que tienen estos usos:

(16) Ayer pasé un día con mi jefe que te la regalo,
...con un balazo en el coco a cualquiera se la doy (≅ 'se la regalo') (Cortázar, 1964).

En cuanto a *deber* y *pagar*, relacionados ambos con la idea de 'deuda', en las construcciones con el pronombre *la*(*s*) le asignan a este un sentido impreciso y vago que, como señala Mariner (1968, p. 1304) no es propiamente una deuda:

(17) Te juro que me la(s) vas a pagar.

La imprecisión del referente asignable al clítico se hace más acentuada cuando aparece en la forma femenina plural *las* (las 'maldades', los 'daños'). Con *deber*, en cambio, si bien la referencia podría ser un elemento contextual en femenino (una 'piña'), en los ejemplos de (18), el sentido parce apuntar a un uso enfático similar al que se da en *te la regalo*:

(18) a. Me barajó una piña que te la debo (Cortázar, 1964).
b. ...y de abajo me zampaba cada piña, que te la debo (Cortázar, 1964).

Llama también la atención que las dos expresiones: *te la regalo* y *te la debo*, parecerían presentarse predominantemente en construcciones ponderativas o consecutivas, constituyendo la oración subordinada encabezada por la conjunción *que*.

4. Construcciones con Verbos Intransitivos Más Clítico *la*

En un trabajo anterior (Albano & Ghio, 2013), nos ocupamos de las construcciones de *ir* más el clítico *la*. Se trataría de dos locuciones verbales en las cuales el verbo de movimiento ir pasa a comportarse como verbo de afección psicológica (19a) o bien como verbo pseudocopulativo (19b):

(19) a. Mirá, yo no la voy mucho con esos remilgues,
b. Milonguera, bullanguera, que la va de alma de loca (Font, 1927).

En ambos casos, el clítico carece completamente de referencia, incluso indeterminada, ya que la intransitividad del verbo de apoyo impide la complementación por parte de un acusativo, a menos que se admita la posibilidad de que el acusativo conserve en estos casos un sentido de dirección como podía tenerlo en latín: *Romam eo* (cf. R. Cano Aguilar, 1981, p. 45). Por la misma razón que produce un cambio en la sintaxis y la semántica del verbo, el clítico no puede omitirse así como tampoco es posible atribuirle alguna referencia, ni aun vaga o imprecisa.

En el caso de *sudar*, encontramos que a partir del uso transitivo del verbo en locuciones como *sudar* {~ *la gota gorda* ~ *la camiseta*}, se pasa a la construcción con el clítico:

(20) Hay que sudarla todos los días para llegar hasta fin de mes.

En todos los casos se trata de expresar un gran esfuerzo para alcanzar un objetivo. Ese mismo significado tiene la construcción con el verbo *yugar* 'trabajar esforzadamente', que forma una locución con el clítico *la*, que no aporta cambio alguno en la significación del verbo salvo el énfasis que quizás le otorga al señalar que tanto esfuerzo apunta a 'ganarse la vida' (*DIEA*, 2008, p. 1871):

(21) a. Yugaba de sol a sol paleando piedras,
b. Tenés que yugarla de sol a sol por una guita que no te rinde.

También son intransitivos *luchar* y *pelear* (aunque este presenta usos transitivos como en *pelear el título de los medio pesado*). Ambos pueden adoptar el clítico *la*:

(22) a. La voy a luchar a morir (Programa televisivo, 21/5/13),
b. Vamos a estar hablando ahora con Altamira. Altamira es un hombre que viene luchándola (Programa televisivo, 15/8/2013),
c. Vos salías solo, a pelearla por tu cuenta (Pietra, 2013).

La presencia del pronombre no modifica el significado básico de ninguno de los dos verbos y por ello podría omitirse sin cambiar el significado informativo de las oraciones. Sin embargo, el esfuerzo por salir de una situación adversa se hace más notorio.

En suma, con esta clase de verbos el clítico tiene un carácter expletivo aunque no siempre es posible su omisión, ya que afecta la semántica del verbo al agregar significados expresivos fundamentales en el habla cotidiana.

5. Con Verbos Pronominales Transitivos o Intransitivos

Este grupo de construcciones presenta cierta complejidad comparado con los grupos anteriores. En general, se observa un proceso de pronominalización del verbo pivote de la construcción que puede ocasionar o no cambios en cuanto a la transitividad y afectar en mayor o menor medida el significado. Creemos que ese proceso, como ocurre en general con todos los verbos, resulta difícil de sistematizar en el caso de estas construcciones, por el momento.

Hemos encontrado, entre las construcciones registradas, un conjunto de verbos transitivos de acción que al tomar el pronombre pasan a ser intransitivos con un sentido derivado que se conserva con la presencia del clítico:

» agarrar > agarrarse (a las patadas) > agarrárselas (con alguien),
» arreglar > arreglarse (con/ para algo) > arreglárselas (con/para algo),
» rebuscar > rebuscarse > rebuscárselas.

Algunos ejemplos en los que aparecen las construcciones con *la/las*, nos permiten advertir que la referencia del clítico resulta muy difusa o nula y ello se debería al carácter intransitivo del verbo pronominal:

(23) a. Te la agarraste conmigo, pero yo no tengo nada que ver con eso,
b. Ella se las arregla para salirse con la suya,
c. Salían [los cartoneros] a rebuscárselas y no le hacían asco a nada.

Otros verbos mantienen la transitividad al pronominalizarse y el significado no se modifica esencialmente:

» aguantar > aguantarse > aguantársela(s),
» bancar > bancarse >bancársela(s),
» comer > comerse (fig.) > comérsela,
» tragar > tragarse (fig.) > tragársela(s).

El clítico, entonces, puede adquirir cierta referencia léxica a partir del contexto o mediante las inferencias necesarias. En ese caso, la referencia puede apuntar a ideas generales como la 'cosa', la 'situación', las 'consecuencias', etc.:

(24) a. Tuve que aguantármela piola porque no tenía otra,
b. Yo me la banco y no voy a llorarle a nadie,
c. El jefe me estuvo sermoneando toda la mañana y me la tuve que comer callado,
d. Tragátelas: tu demagogia te hundió y perdiste.

Se observa también en este conjunto de ejemplos la pertenencia a un cierto campo semántico, ya que se trata de usos en lo que los verbos expresan estados psicológicos semejantes.

Los verbos transitivos de estado psicológico como *creer*, *saber* y *ver* se hacen pseudocopulativos con la pronominalización: *creerse/ saberse/ verse* {~ *linda* ~ *ganador*}. Con el clítico acusativo femenino, la construcción toma sentidos específicos diversos:

(25) a. Se la re cree porque está con ese grupo, sin ellos no es nada ('creerse importante'),
b. No creo que se le pueda mentir, ese tipo se las sabe todas ('ser astuto', 'sagaz'),
c. Tuvieron que vérselas con problemas económicos serios ('estar en problemas').

La expresión *vérselas* puede también aparecer con un adjetivo predicativo concordado con el clítico: *vérselas* {~ *feas* ~ *negras* ~ *bravas* ~ *en figurillas*}. Una construcción relacionada con las anteriores es *dárselas de* (*algo*), que también tiene comportamiento sintáctico como pseudocopulativo, aunque concurren el clítico femenino y el complemento preposicional:

(26) Se las da de ganador y es un aparato.

Por su parte, con la pronominalización, *tomar* se hace verbo psicológico en las locuciones *tomarse* {~ *en serio* ~ *en broma* ~ *en joda* ~ *a la tremenda*} *algo*, como por ejemplo en: *Se tomó en serio el cargo de Jefe*. Con el clítico, la locución deja en la indeterminación el objeto:

(27) ¿Qué, te la tomaste en serio? Era un chiste.

También adquieren significado psicológico los verbos *jugar* y *traer* cuando se pronominalizan: *jugarse entero*, *traerse algo entre manos*. Con el clítico femenino de indeterminación la construcción permite hacer referencia a «objetos» generales como la 'vida' en el caso de *jugarse* o a 'cosas ocultas' en el caso de *traerse*:

(28) a. Es un tipo que se la juega por sus amigos;
b. El tipo se las trae, tengamos cuidado.

Hay verbos agentivos que se hacen inacusativos con la pronominalización y la adjunción del clítico. Por una parte, los verbos *pegar* y *poner* pasan a significar 'recibir un golpe' o 'sufrir un accidente' en los siguientes usos:

(29) Iba muy rápido y se la pegó / se la puso contra un camión.

En ambos casos el clítico parece referirse de un modo impreciso a una 'piña', expresión que también se unas con el sentido de 'chocar': *se pegó / se puso una piña en la ruta*.

Los verbos *picar* ('azuzar el caballo' o 'acelerar') y *tomar* se hacen verbos de movimiento con el doble proceso de la pronominalización y de la adjunción del clítico de indeterminación. En esos casos, la referencia de este último se anula completamente, ya que los verbos pasan a comportarse como intransitivos:

(30) a. Bueno gente, me las pico;
b. Como no pasaba nada, me las tomé para mi casa.

Como ya se vio en las construcciones con verbos de otros grupos, el clítico parecería ser a veces el resultado de la reducción de una locución más desarrollada. Así en el caso de *tomárselas*, creemos que existe una relación con la formulación más completa: *tomar*(*se*) *las de Villadiego*, por alusión a las alforjas que se fabricaban allí (Moliner, 1998), de uso no muy frecuente entre nosotros.

En suma, se advierte también en el caso de estos verbos, como en el de los no pronominales, que el carácter transitivo o intransitivo parece determinar el mayor o menor grado de referencialidad del clítico y, con ello, el grado de lexicalización de la construcción.

Conclusiones

Las construcciones estudiadas aparecen en los diccionarios y gramáticas como *locuciones verbales*. Efectivamente, por tratarse de construcciones con pronombre clítico no puede ponerse a prueba la autonomía de los constituyentes, salvo en algunos casos aislados: *cortarla*; *hacerla corta* y *no pegarla*; *no pegar una*. Sin embargo, en gran parte de los casos, las construcciones son *transparentes* en la medida en que puede postularse no un referente cierto para el clítico pero sí aquello que el hablante esperaría que su interlocutor evocara es esa especie de *confidencialidad* de la que nos hablaba Leo Spitzer en su aproximación al tema, teñido de un «psicologismo» que no empaña sus intuiciones certeras acerca de la lengua. En otros casos, la opacidad de la construcción autoriza pensar que el proceso de lexicalización se ha realizado totalmente, especialmente en los casos en los que el clítico femenino de indeterminación aparece en construcciones intransitivas.

Referencias Bibliográficas

Academia Argentina de Letras (2003). *Diccionario del habla de los argentinos* (*DIHA*). Buenos Aires: Espasa.

Albano, H. & Ghio, A. (2013). Construcciones de *ir* + clítico *le/la* en el español coloquial de Buenos Aires. En prensa.

Alcina Franch, J. & Blecua, J. M. (1975). *Gramática española* (9.ª ed.). Barcelona: Ariel.

Barcia, P. L. & Pauer, G. (2010). *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones* (*DiFHA*). Buenos Aires: Emecé.

Cano Aguilar, R. (1987). *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*. Madrid: Gredos.

Cortázar, J. (1964). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.

Discépolo, A. (1965). *Mateo - Relojero - Babilonia*. Buenos Aires: Eudeba.

Discépolo, E. S. (2006). *Mordisquito, ¡a mí no me la vas a contar!*. Rosario: Pueblos del Sur.

Di Tullio, Á. & Malcuori, M. (2012): *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay*. Montevideo: ANEP.

Fernández Ramírez, S. (1986-1987). *Gramática española* (2.ª ed.). Madrid: Arco Libros. Texto original publicado en 1951.

Garrido, M. (1986). El pronombre y artículo. *El* en construcciones con adjetivo y relativo. *Revista de Filología Románica*, (iv), 51-71.

Gómez Seibane, S. (2012). *Los pronombres átonos (*le, la, lo*) en el español*. Madrid: Arco Libros.

Kany, C. (1994). *Sintaxis hispanoamericana* (2.ª ed.). Madrid: Gredos. Texto original publicado en 1945.

Le Bihan, U. (2011). Italianismos en el habla de la Argentina: herencia de la inmigración italiana. Cocoliche y lunfardo. Recuperado el 13 de agosto, 2013, desde http://www.duo.uio.no/

Link, D. (2001). *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Lloyd, P. (1993). *Del latín al español. 1. Fonología y morfología históricas de la lengua española*. Madrid: Gredos.

Mariner, S. (1968). El femenino de indeterminación. En Quilis, A., Carril, R. & Cantarero, M. (Eds.). *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Vol. III, pp. 1297-1314). Madrid: Revista de Filología Española.

Mariner, S. (1973). Situación del neutro románico en la oposición genérica. *Revista Española de Lingüística, 3* (1), 23-38.

Meo-Zilo, G. (1965). Italianismos generales en el español rioplatense. *Thesaurus*, *XX* (1), 68-119.

Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español*. [Edición electrónica]. Madrid: Gredos.

Plager, F. (Coord.) (2010). *Diccionario integral del español de la Argentina* (*DIEA*). Buenos Aires: Tinta Fresca & Voz Activa.

Real Academia Española (1973). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (*DUE*). Madrid: Espasa.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española* (*NGRALE*). Madrid: Espasa.

Spitzer, Leo (1941). Feminización del neutro. *Revista de Filología Hispánica*, *III* (1), 339-371.

Creación

Esta Noche

Silvio Mattoni*

Nota del Editor

Agradecemos la gentileza del autor al cedernos este poema inédito.

Las reuniones de amigos de sus padres
o las fiestas de cumpleaños familiares
les ofrecen un teatro y en las horas
previas se ponen a ensayar canciones
inglesas. Francisca organiza los arreglos
vocales de las tres sopranos con distintos
matices tímbricos. Margarita se aprende
los acordes sencillos de guitarra
con su acústica nueva que sabe agarrar
inclinando la cabeza, dejando caer
un poco el pelo claro. Las dos mayores
tienen años de actuar, de mirarse crecer
pero Angelina innatamente asume
el papel que le toca, afina su viejo
violonchelo, que heredó, lee las notas
también del bajo eléctrico por si acaso
les den un giro rítmico y marcado
a las canciones. Se enchufan, se desenchufan
mientras nosotros hacemos la cena
o vamos a comprar lo que hace falta
siempre. Y a la noche, cuando han llegado
más de veinte amigos, conocidos, alumnos
o turistas literarios, Francisca anuncia
por el micrófono con su voz persuasiva

* Poeta, ensayista, traductor y profesor universitario. Correo electrónico: silviomattoni@yahoo.com.ar
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 119-121.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

de sólo diecisiete: «Vamos a tocar».
El piano de la mayor desarrolla el tema
pero las cuerdas de sus hermanas profundizan
el sentimentalismo de la letra
alzada desgarradoramente en canon:
«Dame un segundo, tengo que ordenar
la historia. Mis amigos se fueron. Mi amor
me espera del otro lado de la mesa.
Se nublan los anteojos y preguntan
por una cicatriz, el hueco del sentido
no correspondido o la ausencia que seremos
en pocas décadas». Invento todo aquello
que el inglés me niega, excepto el estribillo
lacerante, agudamente suplicante.
Lo espero, pero el relato sigue y dice:
«Entre el alcohol, las sutilezas, las grietas
de mis faltas sin disculpas, ya sabés
que me esfuerzo en inventar soluciones
imposibles. Y cuando se termine
la fiesta, deprimido, te voy a llevar
a dormir». O algo parecido; el ritornelo
es éste: «esta noche somos jóvenes,
incendiemos el mundo ya, podemos
brillar más que el sol. Sé que no soy
todo lo que tenés, supongo, pienso
encontrar otros modos de caernos.
Volvieron los amigos. Brindemos porque ya
encontré a alguien...» Suben las voces claras
estirando las sílabas, los diptongos vocálicos
de nuevo: «Esta noche somos jóvenes,
incendiemos el mundo... El humor
está conmigo, no tengo por qué
escaparme, que venga alguien esta noche».
Si entendiera el inglés, me sorprendería
aún más cerca del llanto ese llamado
al cielo oscuro que encienden mis tres hijas:
«No llegaron los ángeles, nunca, pero
puedo escuchar su coro, que venga alguien
esta noche, somos jóvenes». Un amigo

poeta me comenta que la frase
no se aplica a nosotros. Angelina
mueve el arco y el violonchelo llora
porque el momento de máximo brillo
está siempre muy cerca del final.
A esa declaración de los derechos
de chicos que se encienden por instantes
le dicen «diversión». Pero los que brindamos
pasamos ya la parte que subía
del camino dantesco. La noche que prendimos
se parece a un recuerdo, aunque las sílabas
«nai-ia-ia-aaai», que estiran el final
de la palabra «noche», la convierten en vela
intacta, blanca y fría, para después.
No somos jóvenes, nadie va a venir
a buscarnos. La lágrima escondida
en la cara de un padre se transforma
en cera. Las tres van a ascender dentro de poco
a las desdichas de la autonomía
y yo las tapo con algo de silencio
para que no se apague esta noche, «*tonight
we are young*», brillen más, préndanse más que el sol.

Poemas

Alicia Genovese*

Nota del Editor

Los siguientes poemas pertenecen al volumen *Química diurna* del sello editorial Alción (Córdoba, 2004).

La Casa en el Aire

Junio 29

El terreno fue desmalezado
y la tierra apareció rugosa
como la piel de un recién nacido;

apilados los troncos
dominada la zarza en lo bajo
entré y con una vara
marqué la zona para rellenar,
poco alcanzado por el sol
un limo informe;
al darme vuelta
vi el círculo de árboles
donde iba a estar la casa
y permanecí en su interior
como en un campo gravitatorio;
era el aire, un soplo,
una bienvenida; concluía
un país extranjero
y el páramo invernal,
despoblado el monte

* Poeta y ensayista. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y se doctoró en la Universidad de Florida, EE. UU. Correo electrónico: ali.genovese@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 122-125.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

a machete, se reordenaba
con los nuevos
accesos de la luz;
supe de los lugares que te eligen
y se convierten en un centro
sólo con mostrarte
que hay tierra alrededor
que en un giro
se oxigena el futuro;
a la extensión desprovista,
me entregué, sin votos,
a esa soleada austeridad
me confié, sin liturgias;

la vara era tibia
como la primera chispa
y el comienzo, ese

Spring/Manantial

Cuando dicen
La Florida, aún sigo
remando los ríos en canoa,
aguas veteadas
de negro y oscuros tostados,
lagartos y, una vez, manatíes:
un alboroto de mastodonte
bajo el agua
extendido en marejada
hasta los botes exiguos;
y siempre
el aire espeso
del trópico, la nube
ahogadora, calcinante
del pantano,
donde los manantiales
irrumpen
como el perímetro mágico

de otra estación;
brotan
desde corrientes subterráneas
con un frescor cortante
que devuelve el cuerpo; recorren
la tierra insospechada
y emergen fracturando rocas
en ríos y nombres pegados
a una lengua de origen:
Suwanee, Wakulla,
Okeechobee
Como los *seminoles*
pero en plena eclosión tecnológica
redes de cáñamo usaban
para que no pasen los caimanes
toscas plataformas de madera
para tirarse al río helado
Lo viví como el paraíso
antes de Ponce de León,
en esa capa de euforia
que cubre lo inmediato
y percibe menos,
un secreto propio
de conexiones estallantes:
hambre, deseo, abandono;
unas tablas clavadas
nada más,
un simple
tejido de sogas
y el cuerpo colmado
en el agua correntosa
después de años aún
asido
Cuando me zambullí
esa tarde sofocante
desde un muelle en el Delta
el agua se abrió
como un paso desbloqueado,
llegué

hasta aquel curso distante
sumergida al mismo tiempo
en dos ríos distintos
Volví del Norte, hacia otros
pero estaba yo,
muda en mi lengua,
fui al Tigre
pero encontré
los espejos perturbadores
de La Florida
Adentro de un viaje
vive una piedra,
un ágata quizás,
con su hilo de agua,
un ámbar con felinos
ojos amarillos,
un cristal que da vueltas
y se pule hasta que enfoca
la geografía inexacta del deleite
el roce inflexible de la ferocidad

La Ciudad es Bosque

Sara Torres*

Nota del Editor

Damos las gracias a la autora, quien ha cedido estos poemas inéditos a nuestra revista, incluidos en el volumen «La otra genealogía», ganador del XV Premio «Gloria Fuertes» de Poesía Joven.

Cuando hubo la esfera alcanzado la cumbre en su huida hacia arriba, soltó su energía y henchida en tantísimo peso, como cuerpo poroso que toma ávido y guarda, se precipitó.

Baja ángel negro con la mirada fija en la noche. Baja libre ángel negro con alas inertes, peinando vientos de tormenta. La ciudad es bosque. Desfigurado el dolor de sus criaturas se pronuncia con desesperación, rompe en aullido confuso. El oído no sabe. No sabe la vista ni sabe el cuerpo de puertas que se abren y cierran, azotadas por corrientes. Los brazos se enroscan al busto y atan nudos. Una llovizna sucia todo lo cubre. Sedimenta y uniforma. La esfera en el ojo se extiende y lo ciega. Una puerta se cierra y se abre.

Allá la noche y los otros como en ruego, buscándose con las palmas. Baja bellísimo ángel negro con alas inertes, peinando vientos de tormenta. La ciudad es bosque y es oscuro.

(Sin Título)

Mujer, cuántas veces
giraste el rostro del vientre
hacia el otro extremo de la noche
alegando un cansancio, desgana

* Estudia Lengua española y Literaturas hispánicas en la Universidad de Oviedo. Actualmente reside en Londres. Forma parte de la coordinación del Encuentro Nacional de Poesía La Ciudad en Llamas (Asturias). Correo electrónico: araserrot@outlook.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 126-128.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

que ya sabes, todos sabían
yo sentía como el pinchazo
de una espuela que se queda
era fruto de antiguas pasiones
ya saciadas.

El patíbulo debe encontrarse cerca del altar

Hay a quien la vida le pesa y hay quien la cuela por las mañanas con el café. Nunca un grave de espíritu se reconoció afortunado y junto a él, en las mismas circunstancias, otros dicen haber vivido bien. Religión, familia, patria, tres grandes cobijos y sin embargo, mejor vida la de aquel que sabe tomar para sí el absurdo. El bisabuelo de un mengano cada día a la hora de comer se sentaba solo en una de las mesas de su propio restaurante y robaba un cenicero. Mientras, la mujer del notario, daba medio valium a la joven esposa de su hijo para que no sufriese alteración alguna durante sus pequeños hurtos: «sí lo hacemos con más naturalidad» decía. Sutiles pecados que encienden el deseo cuando la libido comienza a caer. Antes de eso siempre está el sexo, la búsqueda bajo todos sus disfraces. El libertino o el enamorado. Rigoletto, Rigoletto. Dos que se aman forman un mundo. Amémonos mujer celestial, seré la envidia de todos los hombres. Mi nombre Gualtier Maldé, estudiante y pobre. Vanas, fugaces, fieras palabras.

¿Has visto cómo viaja por la noche, viene desde fuera tu infierno a visitarnos?

Es incompatible. Se nos cae la casa en cascotes pesados y tú con el pánico en los ojos ni siquiera te mueves. Absorta mientras el pasado avanza sobre ti como manada de caballos en desordenada huida. Después eres débil, desencajada y exhausta. Y yo pienso, rotunda y concienzudamente pienso que es incompatible si ya he visto como viaja por la noche, viene desde el afuera tu infierno a visitarnos.

El retablo de las maravillas

Con la unión en este punto
diciendo la boca firmes palabras
futuro
mientras la mano nerviosa
va deshilando el argumento.

«Ama al enemigo, déjate atracar
por el atracador»:
La mujer lo oye y lo hace.
Friedrich Nietzsche

Allá las hienas van dibujando espirales
con su trote enloquecido
en torno a la mujer que te mira.
De sus bocas un aliento
es densa carcajada o niebla.
Es la mancha en la pupila
de la mujer que miraba
y ahora, borracha de ese aliento
con la voz de la cobra en el oído
se convence de que no estabas al otro lado.

Hacerse Cargo

Florencia Mayra Gargiulo*

Nota del Editor

Presentamos este poema inédito de la autora, a quien acompañamos en sus primeros pasos por la creación literaria.

Fui y volví.
Aún esperando,
Que la basura se transforme en jazmín
Y los fotogramas se congelen en mi cabeza
Como las memorias de una desconocida
Otra, no yo.
La que pisó tantas veces la misma piedra
Otra, no yo.

* Artista independiente y autodidacta. Se dedica a la pintura, la técnica mixta y la escritura. Correo electrónico: florgargiulo@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), p. 129.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Colibrí para una Chica

Lepota L. Cosmo*

Nota del Editor

Publicamos este poema inédito del autor, gentilmente cedido a nuestra revista.

Añil y seda
Brisa suave
Plumas rotas
Entre las flores de papel
Ramitas y cernícalo
La luz juega el ajedrez
En las pestañas
El niño escoge
Entre las espadas y el colibrí
Chica rubia.
El niño escoge
Entre la espada y el pirata
Chica dorada
Mientras que entre los pianos de juego
Tintin

* Poeta, escritor y traductor. Correo electrónico: lepota.cosmo@hotmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), p. 130.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Los Conductores, las Máquinas, El Camino

Selva Almada*

Nota del Editor

Agradecemos a la autora la gentileza de cedernos este cuento inédito.

La noche es más inmensa cuando el obrador está vacío. Las estrellas brillan más, pareciera; el silencio se vuelve materia: una tela tensa y resistente, de a ratos penetrada por el graznido de una lechuza o el bisbiseo de los murciélagos.

Ahora, la noche calmada. Hace un rato se apagaron los sonidos de la cumbia que estuvo sacándole chispas a la compactera desde la caída del sol hasta que todos se marcharon. Las brasas del asado también se apagaron, pero queda en el aire el olor a leña y a carne cocida.

Comieron todos juntos, tomaron vino y hasta se dejó arriar al centro del baile. Bailó un ratito con cada uno para que ninguno se pusiera celoso. Después los miró aprontarse para salir. Ella fumaba echada en una silla y ellos pasaron uno por uno para que les diera el visto bueno. El olor a desodorante y a colonia para después de afeitar llenó por un momento la noche como si estuviesen en el corazón mismo de un bosque de pinos.

Portate bien. Vos no chupés demasiado. Ustedes dejen algo de guita acá que después vuelven pelados y falta para cobrar la quincena. Manejen con cuidado. Pórtense como caballeros que bastante tienen esas chicas con el laburo que les tocó. Y vos cerrá el pico y no te metas en quilombos.

Cada uno se marchó con un consejo y con el pulgar de la Morocha levantado en señal de aprobación. Algunos deslizaron un «sí, mamá» o un «sí, querida», bromeando. Fueron trepando de a uno a las camionetas.

—¿En serio no querés venir?— preguntó el Rauli, un correntino veinteañero, muy educadito, que siempre está preocupándose por ella.

—Ni en pedo. Una vez que me puedo librar del olor a patas que tienen ustedes— contestó riéndose—. Andá nomás, Rauli, y vigilá que estos me anden con juicio.

El Rauli jugueteó un instante con las llaves de la camioneta, sin decidirse a marcharse, como si fuese a decir algo más, hasta que sus pasajeros empezaron a los gritos.

—Vamos, pendejo. Vamos que nos van a quedar las sobras.

---

* Es la autora de *Ladrilleros* (2013), *El viento que arrasa* (2012), *Una chica de provincia* (2007), *Niños* (2005) y *Mal de muñecas* (2003). Correo electrónico: selvaalmada@gmail.com.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 131-133.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Arrancaron todos, riéndose y a los gritos. Uno de la camada más joven empezó a cantar: *a brillar, mi amor, esta noche vamos a brillar, mi amor.* Ella los saludó con el brazo en alto y se quedó mirando hasta que los vehículos subieron a la ruta y los faros traseros se fueron haciendo cada vez más débiles.

Ahora, la noche solo para ella. Se dio una ducha y se puso ropa cómoda, cambió los borcegos eternos por unas zapatillas que le regaló la Compañía en la última navidad. Unas adidas ridículas, color pastel, de esas que usan las mujeres para ir al gimnasio. Aunque cuando las vio soltó una carcajada y tuvo que aguantar las cargadas de sus compañeros, después terminó admitiendo que eran bastante cómodas.

Eligió la máquina más apartada de los reflectores que mantienen iluminado el obrador. La había estado manejando esa tarde y, a propósito, la estacionó fuera del círculo de luz. Una excavadora. Una de sus favoritas. Más pequeña que el resto, pero maciza. Le gusta ver cómo se hunde en el suelo y sale con la bocota dentada llena de tierra. Se sentó y apoyó los pies sobre el tablero. Dejó en el piso, a mano, el pack de latas de cerveza helada y tanteó el bolsillo de la camisa para comprobar que tenía los cigarrillos.

Ahora sí, su noche libre. El cielo cayéndose de estrellas. Pega una pitada, toma un trago y echa la cabeza hacia atrás para ver mejor. Recuerda la primera vez que vio una noche así. La única vez que fue de pesca con su padre. Tenía 10 años y los padres estaban separados. Un fin de semana que le tocó ir con él, la llevó a pescar. No le dijeron a la madre; seguramente él no lo creyó necesario, después de todo era el padre, tenía derecho. Sin embargo, tendrían que haberle avisado. No va que a su madre se le ocurre llevarle un abrigo porque había escuchado que iba a refrescar y encuentra la casa sola. Enseguida piensa que el padre la secuestró y se la llevó a Paraguay. Su madre y su inclinación a la tragedia.

Pero ajenos a todo eso, ella y su padre pescan a la vera de un río. Le parece que era un río, pero podría haber sido un arroyo o una laguna. Era pequeña y todo lo veía enorme. Los dos callados con sus cañas en la mano. Siente que tiran de la suya, siente un cosquilleo en la barriga, tira con todas sus fuerzas, en la punta de la tanza un pequeño pez plateado se retuerce contra el aire nocturno y da la impresión de que esparce polvo de estrellas, polvo de plata bajo la luz de la luna. El padre la felicita, la atrae hacia él y le besa el pelo. Saca con sumo cuidado el anzuelo de la boca del pez.

—Hay que soltarlo— dice.

—No— dice ella—.No, lo pesqué yo. Es mío.

—Hay que dejarlo ir. Es muy chiquito todavía.

—No. No quiero. Es mío.

—Hay que soltarlo. Que crezca. Cuando sea un pescado grandote vamos a volver a agarrarlo. Ahora no.

—Pero no quiero, papá.

El padre termina convenciéndola. Se meten los dos en el agua. Él le da el pez. Ella hunde las manos en la profundidad y las saca vacías.

Nunca volvieron a ver si lo atrapaban. Pensó que un día ella iba a ir de pesca con su hijo, que la escena volvería a repetirse. Pero eso tampoco pudo ser. Su hijo, como aquel pez, se esfumó de pequeño. Ahora no es más que unas fotos y la cicatriz blanca que le divide el vientre a la mitad.

Su padre no recuerda esa noche de pesca. Ella se lo menciona a veces, cuando lo visita en el geriátrico donde vive. Pero él mueve la cabeza y no dice nada. Se empeña en seguir mirando más allá del cerco de álamos que crece en el parque del mejor asilo que ella puede pagar. Los álamos con sus hojas plateadas, el ruido a papel estrujado que provoca el frote del viento.

Ahora, la ruta desierta. Al mediodía, cuando acaban de verter la brea hirviendo y de alisarla con los rodillos de las máquinas, el sol cae, vertical y poderoso, la cinta asfáltica brilla como la superficie de un río. Pero oscuro.

Por el carril viejo viene un camión doble acoplado cargado hasta las manijas. Pasa despacio, el motor sofocado por el peso, la cabina completamente iluminada por lucecitas de colores. Se lo imagina al conductor con el torso desnudo, la panza cayendo sobre el cinturón, la espalda vencida. Debe ir fumando y escuchando la radio para matar el tiempo, los kilómetros de a 80 por hora, encomendándose a la virgen protectora de los viajantes, y, por las dudas, también a la chica desnuda del almanaque. Él no puede verla, pero ella igual levanta la lata y dice buen viaje, amigo.

No termina de alejarse completamente cuando se escucha otro motor, pequeño, nuevo, poderoso. Un coche blanco se aproxima en la misma dirección que el camión, pero toma, por error o inconsciencia, el carril que están construyendo. Lo ve pasar como una flecha frente a ella. Se pone de pie de golpe soltando la lata. Sabe que no irá muy lejos. Cuando se termina el asfalto fresco, el auto comienza a dar tumbos. Se detiene a 1000 metros, tragado por la oscuridad.

Entonces ella baja de la máquina y empieza a correr. Las zapatillas responden; se ve que están hechas para algo más que gastar las suelas sobre una cinta magnética.

Llegan al mismo tiempo ella y el conductor del camión. Los dos echando bofes, fuera de estado. Las máquinas, los camiones: es hermoso conducirlos, pero te arruinan para la vida pedestre.

El conductor del camión trae una linterna de las grandes. El auto está con las cuatro ruedas para arriba, contra un alambrado. Bajan los dos, entre los pastos. Él apunta con la linterna el interior del coche o lo que queda de él. Bajo el haz de luz, se topan con la cabeza del chico hecha puré contra el parabrisas. El hombre desvía rápidamente la linterna.

—Me cago en la mierda, dice.

Se sientan en los yuyos. Todavía respiran agitados. El hombre apaga la linterna. Le convida un cigarrillo. Ella tiene ganas de llorar, pero se contiene. No es momento.

El conductor le pone una mano en el hombro, una mano pesada, con la palma endurecida por el volante. Para apoyarla a ella o buscando apoyo, no entiende bien.

Da una bocanada profunda y junto con el humo aspira el aire húmedo de la madrugada.

El Último Pisco

Aquiles Cuervo*

Nota del Editor

Presentamos este cuento inédito, cedido por el autor, para acompañar sus primeras publicaciones en la Argentina.

Por esos días ya no se sentía tan joven como la semana pasada. Su mirada era otra. Vaciaba las cosas al pasar. Era como si de tanto recorrer la misma calle todos los días, ya no pudiera ver nada distinto a sus pasos y a su sombra, arrastrándole sin un fin. El año anterior lo había pasado leyendo las obras completas de un autor al que le recomendaron en una oficina de correos, y ahora, una vez había devorado todos sus libros —más de veinte, entre novelas, ensayos y poemas—se había quedado solo nuevamente, más solo que antes. Por momentos pensaba en releerlos o en reescribirlos. Así se sentía esa mañana, en la que no alcanzó a tomarse su último pisco. Desde que se pensionó, diez años atrás, le gustaba tomarse un par de piscos antes del almuerzo; se los tomaba en el mismo estanco de siempre, solo. Luego almorzaba en una pescadería cercana y se iba a hacer la siesta a su casa. Al despertarse, hacia las cinco de la tarde, leía un diario vespertino y fumaba un par de cigarrillos negros. A veces escribía o se hacía leer las cartas. No le gustaba recibir visitas y los pocos amigos que le quedaban solo aparecían en entierros propios o ajenos. Una vez a la semana una mujer venía a arreglarle la casa y le preparaba comida. No tenía ahorros ni seguro funerario. De herederos nunca se enteró, aunque no descartaba que algún día uno tocara a su puerta, algún hijo de camarera de estación de tren...

Cuando estaba a una cuadra del estanco empezó a sentirse mal. Primero fue un mareo y luego unas náuseas que lo obligaron a recostarse contra un poste y aferrarse a su bastón. Después vino un dolor intenso, casi macabro, cerca del corazón *salvaje* y una sensación de asfixia que lo paralizó. *Knock out.* Nadie lo vio caer. Nadie pudo escuchar sus últimos murmullos ni el nombre en clave que pronunció antes del final. Cuando lo encontraron, ya no pudieron cerrarle los ojos. Lo dejaron en una camilla en la parte de atrás del hospital.

---

* Escritor. Su primer libro de cuentos *Litchis de Madagacar,* se publicó en 2011, en la Editorial El fin de la noche de Buenos Aires. Correo electrónico: kinephilo@gmail.com.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 134-135.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Todos, médicos, enfermeras y pacientes, estaban pendientes de la radio en donde estaba por anunciarse la muerte del Caudillo que había gobernado al país durante los últimos quince años. Una larga enfermedad lo había vencido. Mientras sus enemigos brindaban /conspiraban, sus seguidores preparaban manifestaciones incandescentes. Se anunciaron semanas de duelo y se suspendieron todas las actividades oficiales. Todo el mundo tenía algo que decir sobre el Caudillo. Unos lo exaltaban, otros lo defenestraban, pero todos sabían que la vida ya no sería la misma. Mientras tanto, él seguía en la camilla, con los ojos abiertos. Si aun le quedaba algo de suerte, lo enterrarían en una fosa común y la municipalidad pagaría una discreta losa con su nombre, pero sin agregar ningún epitafio. El 5 de marzo sería recordado durante décadas por la muerte del Caudillo y dentro de poco sería un día feriado. El entierro atraería a curiosos de todo tipo. En la calle se venderían camisetas con un lema: «yo estuve el 5 de marzo...» y se agotarían las fotos del héroe tropical. Para él, en cambio, solo habría silencio. La mujer que arreglaba su casa, vendría al otro día, como era habitual y le dejaría la comida lista para una semana más y al regresar ocho días después la botaría y volvería a preparar otros platos, sin hacerse preguntas. Cuando se terminara el dinero del mes que él le había dejado, cerraría con doble llave su casa y no volvería más. Para él no habría obituarios ni misas campales. Mientras el último pensamiento del Caudillo había sido por la patria / gloria, él había pensado en su último pisco.

Memoria del Ciclo en Encuentros con Escritores

Séptimo Encuentro: «Literatura Femenina y Marginalidad»

En el marco de las III Jornadas de Literatura Argentina «Del Centro a los Márgenes: Nuevos Abordajes a la Figura del Marginal en la Literatura Argentina» organizadas por la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2012, se realizó el vii «Encuentro con Escritores»; participaron María Rosa Lojo, Ana María Shua y Mariana Docampo, quienes dieron su autorización a *Gramma* para reproducir textos de su autoría. El tema convocante fue: «Cuestión de género: la puesta en escena de las voces femeninas. Representaciones de la sexualidad disidente: homosexualidad, travestismo y *queerness*. Labor de rescate, problematización, ideología, marginalidad».

Escritura de Mujeres: Estrategias Narrativas que Desarticulan la Marginalidad

Marina Liliana Guidotti*

El eje temático propuesto, dada su amplitud, actuó como disparador para permitir que las escritoras convocadas expusieran sus reflexiones sobre la labor escritural de las mujeres en la Argentina desde el siglo xix —de allí que se hable de labor de rescate de autoras y obras olvidadas— y discutieran si cuestiones como marginación, sojuzgamiento, ubicación en la periferia, entre otras, siguen vigentes en el siglo xxi.

En este marco indagador, se hizo hincapié en la necesidad de explorar de qué manera la literatura se convierte en uno de los modos posibles de expresar una «realidad cultural» femenina que, desde siempre, coexiste con una racionalidad androcéntrica, aunque no haya sido reconocida por las Historias de la Literatura Universal.

Rosi Braidotti (1994) acuñó el concepto de «sujeto nómade» para significar la capacidad femenina de transitar por espacios fronterizos que permite a las mujeres trazar diferentes trayectos y desplegar nuevas visiones de su realidad circundante a partir de la relación que

* Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es investigadora y docente en las cátedras de Literatura Argentina, Literatura Iberoamericana y Seminario de Literatura Iberoamericana, carrera de Letras, e Introducción a la Literatura, carrera de Historia. Es secretaria de redacción de la Revista *Gramma* (USAL). Correo electrónico: marinaguidotti@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 139-143.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

establecen con las demás personas en un contexto social, cultural y simbólico determinados. Afirma: «lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas» (p. 31); por lo tanto, el nomadismo posibilita la molecularización del yo y la deconstrucción de la identidad. Estas consideraciones no se aplican solo a las manifestaciones literarias femeninas decimonónicas, sino que continúan siendo motivo de cuestionamiento en el siglo xxi, al plantear cómo narrar la propia búsqueda para registrar las percepciones del pasado, las pérdidas, la nostalgia, la memoria o un presente desestabilizador, o inquirir sobre el deseo —de saber o el afectivo— que el lenguaje se muestra reticente a enunciar.

María Rosa Lojo y Mariana Docampo, además de sus producciones, se han ocupado de las escritoras argentinas que las precedieron, como testimonia la elocuente dedicatoria «A las antepasadas en las Letras, que abrieron el camino» (Lojo, 2007, p. 5). Ambas han establecido fecundos diálogos con aquellas mujeres y promueven el conocimiento de los ámbitos en los que se movieron: surgen así las viajeras, las trabajadoras, las lectoras, las periodistas, las artistas. Lojo lo plasma a través de abordajes críticos cuyos resultados se evidencian en numerosos artículos de investigación y en la edición académica de la novela de Eduarda Mansilla, *Lucía Miranda (1860)* (2007); Docampo, mediante un trabajo editorial de recuperación de algunos textos que no habían sido publicados nuevamente, después de su primera edición y otros de escasa difusión —Colección *Las Antiguas, primeras escritoras argentinas* (2011)— que dirige desde 2011. La finalidad perseguida por las autoras es sentar las bases de una genealogía de las letras femeninas y viabilizar una lectura que permita reconstruir el horizonte de expectativas del momento en que esos textos fueron producidos.

Ana María Shua, interesada, entre otras problemáticas, en la temática de la misoginia en la literatura popular, releva este aspecto de la cultura en cuentos tradicionales, coplas, refranes y textos anónimos de todos los tiempos y países, y conforma un corpus en el que revela el tratamiento brutal, violento y prejuicioso dado a las mujeres. Dio entidad a sus investigaciones en *Cabras, mujeres y mulas* (1998) y en *El libro de las mujeres* (2005), cuyo propósito fue mostrar, además, una imagen «más amplia y completa de la mujer» (Shua, 2005, p. 18).

Se formularon varios objetivos para el encuentro: realizar un breve recorrido por las obras de las escritoras invitadas; construir un andamiaje teórico sobre el que discutir sus ideas; armar una red de relaciones para establecer los vínculos entre aquellas precursoras y las actuales. En suma, interrogarse sobre la visibilidad de la creación femenina desde el siglo xix hasta la actualidad en la Literatura Argentina.

La narrativa de Mariana Docampo está compuesta por el libro de cuentos *Al borde del tapiz* (2001), la novela *El Molino* (2007), que obtuvo el segundo premio del Fondo Nacional de las Artes y resultó finalista en el concurso de la Biblioteca Nacional 2007, y el libro de relatos *La Fe* (2011). Organiza el espacio Tango Queer Buenos Aires, del cual es fundadora, y codirige el Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires.

Su primera novela ya presenta una paradoja, pues si bien Docampo edita a las mujeres del

siglo xix con la intención de sacar a las narradoras de la marginalidad, en *El Molino* (2007), la imagen de la madre —que no de manera inocente se llama Eva—— parece cumplir con el rol que se le asignó a la mujer desde siempre: madre y esposa sumisa. El texto está articulado a partir de fechas exactas, a la manera de un diario, y son constantes las referencias a una época histórica de gran peso para los argentinos como lo fue la guerra de Malvinas. Es de destacar el empleo de citas bíblicas a través de las cuales la protagonista desarticula los discursos religiosos familiares en función de la búsqueda de la propia identidad.

En los relatos que conforman *La Fe* (2011), la técnica narrativa continúa demostrando la importancia de lo visual en su obra, de allí que se destaque el valor de las imágenes al momento de elaborar el texto y la manera en que las mismas interactúan con el lector. Es interesante observar que la protagonista del primer relato, «La Raíz», es una mujer en la que se manifiestan rasgos de demencia, lo que hace pensar en el destino de muchas heroínas de novelas y relatos escritos por mujeres en el siglo xix que se evaden del mundo a través de la locura al no poder enfrentar la adversidad. En otro, «La soledad», aparece una Santa Teresa mística que muestra la marca de los estigmas y en la que prima el deseo de disolución. El libro es una búsqueda de la espiritualidad en un mundo violento, egoísta y complejo en el que ambas realidades coexisten.

Ana María Shua ha confirmado ser una mujer polifacética, pues ha trabajado en publicidad, periodismo y como guionista de películas; en narrativa ha publicado alrededor de cuarenta libros. En 1976, con el advenimiento de la dictadura militar, decidió radicarse por algún tiempo en Francia con su esposo. De regreso a la Argentina, su primera novela, *Soy Paciente* (1980), obtuvo el primer premio del Concurso internacional de narrativa de Editorial Losada. En 1984, publicó *Los Amores de Laurita* estas dos novelas fueron llevadas al cine. Entre 1993 y 1995, publicó varios libros relacionados con la cultura y las tradiciones judías. Sus textos han sido traducidos a distintos idiomas.

Otra de sus vetas creativas es la referida al ámbito de las «historias brevísimas» o, como la crítica actual ha definido, microrrelatos o microficciones, algunas de cuyas características son la brevedad extrema, la concisión, la narratividad, la hibridación genérica, el fragmentarismo, el final sorpresivo, y lo más importante, la participación de un lector activo. El crítico David Lagmanovich al referirse al microrrelato precisa que es «un microtexto de condición ficcional, una minificción» (2006, p. 26). Se encuadra en este género una de las últimas publicaciones de Shua, *Fenómenos de circo* (2011).

Al abordar la temática del encuentro, se expuso el trabajo con la voz narrativa en sus primeras novelas y se indagó sobre el porqué de su elección de pasar de la primera persona masculina en *Soy Paciente* (1980) a una voz tan «femenina» como la de *Los amores de Laurita* (1984), lo que permitió reflexionar acerca de las diferentes estrategias discursivas empleadas por las escritoras para zanjar la relación asimétrica entre los sexos.

Asimismo, y para comprender la labor realizada en *El libro de las mujeres* (2005), se mencionó el trabajo previo de investigación llevado a cabo antes de comenzar la escritura, que

—comentó Shua— no tuvo como finalidad exclusiva la recopilación, a modo de antología, de ejemplos de literatura popular misógina, sino que el objetivo de esas reescrituras —ya sea en la introducción de cada historia o a modo de comentario— fue mostrar una imagen positiva y negativa de la mujer, una suerte de anverso y reverso de la misma moneda. El mismo propósito guió su último libro *Todo sobre las mujeres* (2012).

En relación con la tercera invitada, María Rosa Lojo, cabe destacar que una de las particularidades de su producción es la sutil incorporación de lo poético en sus textos ensayísticos, que, si bien constituye un rasgo de estilo, responde a una premisa conceptual: mostrar que una voz poética femenina es capaz de enfrentar la fuerza del discurso logocéntrico masculino y revelar la singularidad y el talento literario de sus congéneres.

Este interés quedó definido al ocuparse de la figura y la obra de Eduarda Mansilla, ya desde su texto, *Una mujer de fin de siglo* (1999), ya desde la conformación y dirección de un grupo de investigación que editó la novela de Mansilla, *Lucía Miranda (1860)* (2007). A partir de ambas experiencias, se indagó sobre la construcción mental que, como creadora, realizó de esta pionera de las letras decimonónicas y de su entorno, lo que permitió introducir de esta forma la figura de otra representante de la Literatura Argentina, Victoria Ocampo, protagonista de su novela *Las Libres del Sur* (2004). Además, se reflexionó sobre el rol que desempeñan la memoria personal y la de la comunidad a la hora de escribir, aspecto íntimamente vinculado con los temas que marcan su narrativa, tales como el desgarro del exilio y el sentimiento de desarraigo que viven muchos de sus personajes. A modo de ejemplo de estas vivencias conflictivas, baste citar a Rosalind Kildare Neira, Oliver Amstrong, Manuel Baigorria, Ana de Cáceres, protagonistas de *Finisterre* (2005). Paul Ricoeur al referirse a la evocación del recuerdo, propone la existencia de una memoria íntima y de una memoria compartida entre próximos, de tal manera que puede afirmarse la vinculación entre el espacio corporal y el del entorno (2010). En los textos de Lojo, las mujeres y los hombres que viven sus vidas noveladas no se presentan escindidos del mundo que los rodea ni articulan discursos irreconciliables; aunque la integración no sea fácil, el mundo ficcional se organiza en torno a dos logos, uno femenino y otro masculino, permeables al encuentro tanto de seres como de culturas; en definitiva, a la diversidad.

Como se explicitó anteriormente, no es casualidad que parte significativa de la tarea de investigación de Lojo esté relacionada con el trabajo de recuperación de textos perdidos u olvidados de la Literatura Argentina, y no solo de mujeres —piénsese en el *Diario de viaje a Oriente (1850-51)* de Lucio V. Mansilla (2012)——, que posibilita un acercamiento a esas obras desde una perspectiva histórica, literaria y lingüística que tiende un puente entre siglos y promueve una experiencia renovada para el lector actual.

En síntesis, se trataron temas relacionados con los modos en que, a través de los siglos, se ha constituido la noción de sujeto; se comentaron las influencias que la cultura, la filosofía, la historia, la sociología, la psicología ——entre otras disciplinas— imprimieron a la literatura;

se analizaron cuestiones concernientes a la inclusión de las mujeres en el canon literario, así como los intereses, la sensibilidad y el lugar ocupado por la escritura femenina durante estos siglos y, por último, se señalaron algunas de las estrategias empleadas para volver visibles sus voces y reconocer la riqueza de sus producciones que las sacan de la marginalidad en las que fueron encasilladas.

Referencias Bibliográficas

Braidotti, R. (1994). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Docampo, M. (2001). *Al borde del tapiz*. Buenos Aires: Simurg.

Docampo, M. (2007). *El Molino* Buenos Aires: Bajo La Luna.

Docampo, M. (2011). *La Fe*. Buenos Aires: Bajo La Luna.

Docampo, M. (Comp.) (2011). *Las Antiguas, primeras escritoras argentinas*. Córdoba: Buena Vista.

Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.

Lojo, M. R. (1999). *Una mujer de fin de siglo.* Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur.* Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2005). *Finisterre.* Buenos Aires: Sudamericana.

Mansilla, E. (2007). *Lucía Miranda (1860)*. Edición crítica de Lojo, M. R., Guidotti, M., Molina, H., Pelossi, C., Pérez Gras, M. L., Vallejo, S. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Mansilla, L. V. (2012). *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental.* Edición crítica de Lojo, M. R., Guidotti, M., Pérez Gras, M. L., Cohen Imach, V. Buenos Aires: Corregidor.

Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Shua, A. M. (1980). *Soy Paciente.* Buenos Aires: Losada.

Shua, A. M. (1984). *Los Amores de Laurita*. Buenos Aires: Emecé.

Shua, A. M. (1998). C*abras, mujeres y mulas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Shua, A. M. (2005) *El libro de las mujeres*. Buenos Aires: Alfaguara.

Shua, A. M. (2011). *Fenómenos de circo.* Buenos Aires: Emecé.

Shua, A. M. (2012). *Todo sobre las mujeres*. Buenos Aires: Emecé.

El Odio/Miedo a la Mujer en la Literatura Popular

Ana María Shua*

Nota del Editor

La siguiente reflexión fue escrita por la autora para este encuentro. Los textos de su libro *Todo sobre las mujeres* (2012), que en esta oportunidad transcribimos, fueron cedidos desinteresadamente para nuestra revista.

Nota de autor

La mujer tiene forma de ángel, corazón de víbora y cerebro de burro, dice un antiguo proverbio alemán. Por extraño que pueda parecer, todavía hay muchas mujeres en este mundo dispuestas a suscribir esta afirmación. Durante tantos años y en tantos sentidos trabajaron sobre nosotras los prejuicios tradicionales de la cultura, que hoy muchas mujeres los asumen como propios sin darse cuenta. Y así, sin darse cuenta, transmiten (transmitimos) una vez más a sus hijas esa imagen distorsionada de lo femenino. Que, en algunos casos, resulta una profecía autocumplida. Porque el desarrollo y la personalidad de los hijos responde en buena medida a las expectativas de los padres. Y quien espera de sus hijas que sean mentirosas, vengativas, envidiosas, como trataron de hacernos creer durante siglos que somos las mujeres, tiene más posibilidades de lograr que en verdad lo sean.

Ese prejuicio ancestral que nos corre por las venas mezclado con nuestra propia sangre es el que nos impide, en buena parte, despegar en nuestras ambiciones personales. Me gustaría poder analizarlo con ustedes, seguirlo a través de sus manifestaciones en la cultura popular, desmenuzarlo paso a paso, tratar de pensar de dónde salió, cómo se formó, por qué sigue existiendo.

Datos de la Obra

Shua, A. M. (2012). *Todo sobre las mujeres*. Buenos Aires: Emecé. ISBN: 9789500434782, pp. 9-12.

---

* Escritora argentina, profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó novelas, cuentos, ensayo y literatura infantil. Recibió el premio Losada por *Soy Paciente* (1980) y en 1994 obtuvo la beca Guggenheim para escribir su novela *El libro de los recuerdos*. Por sus obras de literatura infantil ha recibido varios galardones internacionales. Su último libro de ficción es *Fenómenos de circo*, microrrelatos (2011). Correo electrónico: ani@anamariashua.com.ar.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 144-148.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Por qué este Libro

Todo sobre las mujeres (2012) es mi tercer libro acerca de la imagen de la mujer en este mundo. Todo empezó en 1997, cuando una editorial me encargó preparar una antología de coplas populares. Apenas empecé a investigar, me sorprendió la variedad, cantidad y violencia de las coplas que expresaban odio y el miedo a la mujer.

La víbora y la mujer
tienen la misma intención:
la víbora da la muerte
y la mujer la traición.

Ese material nunca pudo entrar en mi libro de coplas *Como agua de manantial* (1998), porque estaba dirigido a los chicos en edad escolar.

Y en cambio fue el comienzo de otro libro sobre la misoginia en la literatura popular (es decir, anónima, de transmisión oral) que se llamó *Cabras, mujeres y mulas*.

Cabras, mujeres y mulas (1998) fue un éxito y un fracaso. Muchas mujeres que no entendieron el sentido de mi trabajo. «¿No basta con que los hombres hablen mal de nosotras?», me decían algunas. «¿Por qué le hiciste esa traición a tu género?», preguntaban otras. «*Estamos hartas de que nos acusen sin razón*» protestaban. Con ciertas lectoras pasó algo todavía peor. Bajaban la cabeza y decían: «Claro, tu libro tiene razón, las mujeres somos así: veleidosas, tontas, complicadas, difíciles, tercas, estúpidas, malas...»

Yo había intentado mostrar una situación histórica que suponía revertida, formas del prejuicio que, por anticuadas y exageradas, debían resultar cómicas... Pero a muchas mujeres no les hacía ninguna gracia y consideraban el libro como un ataque más contra la mujer. No había tenido en cuenta que la forma injusta y ridícula en que la mujer había sido perseguida estaba todavía tan presente en la sociedad actual. Por supuesto, expliqué el tema en mi introducción, pero... es una ilusión de los autores pensar que la mayoría del los lectores leen nuestros prólogos.

Por eso, cuando tuve la oportunidad de publicar otro libro sobre el tema, decidí no limitarme a la misoginia. Me propuse dar una imagen mucho más amplia y más completa de la mujer tal como la ve la sabiduría popular. Además de los cuentos, proverbios y canciones misóginas, incorporé elogios a las cualidades femeninas. Y decidí mostrar cómo en todos los pueblos se cuentan también historias acerca de mujeres buenas, valientes, fieles y generosas.

Así nació *El libro de las mujeres* (2005), donde incluí una importante cantidad de textos que muestran la imagen positiva de la mujer en la literatura popular. Pero además agregué comentarios propios a cada uno de los cuentos, que ayudaran a ubicarlos en su cultura y en su contexto histórico. En muchos casos, ese comentario me sirvió para mostrar cómo un supuesto elogio a ciertas características femeninas se convierte en una especie de bombón envenenado con el que se pretende, en realidad, fijar a la mujer en determinados roles sociales.

En *Todo sobre las mujeres* (2012) mantengo la misma idea general. Incluyo mucho material nuevo destinado a mostrar la imagen positiva y negativa de la mujer en la sabiduría popular (tan contradictoria, por cierto). La gran cantidad de cuentos que no figuran en los otros libros me permitió afinar la selección y eliminar algunos textos que se repetían con pocas variantes. Agregué, además, citas de personajes célebres que escribieron a favor o en contra de la mujer.

Estas citas ya no pertenecen a la cultura popular, precisamente porque son textos de autor, firmados con nombre y apellido. Sin embargo, lo que se ha escrito en contra de la mujer, sigue avanzando por los mismos carriles que los proverbios y los cuentos tradicionales, es decir, los del prejuicio. Una vez más se compara a la mujer con animales que se suponen traicioneros y capaces de engañar, como el zorro y la víbora. O estúpidos, como la vaca. Hay una enorme cantidad de opiniones que insisten en asegurar que la mujer es tonta, infantil, inferior al hombre en cuanto a su capacidad mental. Algo que, por lo visto, no es nada evidente, ya que tantos hombres famosos se ven obligados a demostrarlo con sus argumentos una y otra vez.

Los elogios son un capítulo aparte. Todas las alabanzas que sitúan a la mujer en un lugar por encima del hombre contribuyen a confirmar el prejuicio, sacándolas de su lugar de personas. Las mujeres son buenas y malas, inteligentes y tontas, generosas y tacañas, ni más ni menos que los hombres y, en general, con un poco de cada cosa. Ni en el bien ni en el mal hay muchos seres humanos que alcancen la perfección. Quien pone a la mujer en un pedestal, por lo general prefiere que no se baje de allí.

Las diatribas contra la mujer, igual que los elogios dudosos, vienen tanto de hombres como de mujeres.

Cuando la escritora estadounidense Rita Me Brown (1944) dice: «Como mujer, he encontrado que es sumamente embarazoso estar en una reunión y darme cuenta que soy la única en el cuarto con pelotas», le está atribuyendo a los genitales masculinos cualidades de coraje tan inefables que los hace irreemplazables, incomparables.

Cuando el premio Nobel Rudyard Kipling (1865-1936) afirma que «la intuición de una mujer es más precisa que la certeza de un hombre» está insinuando que en el caso de las mujeres no hay certeza posible. Los elogios a la famosa intuición de la mujer son una suerte de presente griego. Si la mujer «intuye» es porque no «sabe». A medida que aumenta el conocimiento, disminuye la intuición.

Naturalmente, encontramos más opiniones en contra de la mujer en autores más antiguos, sobre todo de la Edad Media. Y por supuesto, las mujeres que se atreven a hablar, a favor o en contra de sí mismas, pertenecen a los últimos dos siglos.

Hay un autor en particular, el neurólogo Paul de Moebius, (1853-1907) autor de un delicioso tratado, *Sobre la inferioridad mental de la mujer* (1900), que condensa en un solo libro todos los prejuicios misóginos de la raza humana, convirtiéndolos en teoría científica.

Casi setenta años antes, ese genio de la literatura francesa que fue Stendhal (1783-1842) crea extraordinarios personajes femeninos, mostrando en *La cartuja de Parma* la función fundamental que cumplían las mujeres en la vida política de la época. Ninguno de los grandes

escritores de ficción (poetas épicos, novelistas, cuentistas, dramaturgos), desde Homero (o quien fuera que escribió las obras que se le atribuyen) en adelante, mostró como seres inferiores a sus personajes femeninos. No es posible ser un gran escritor si no se está íntimamente consciente de la humanidad esencial, única, personal y diferente de cada uno de los personajes. Shakespeare creó a Ofelia, a Porchia, a Lady Macbeth y no pretendió que ninguna de las tres fuera la representación de La Mujer. Cada una de ellas es mujer a su manera.

Datos de la Obra

Shua, Ana María (2012). *Todo sobre las mujeres*. Buenos Aires: Emecé. ISBN: 9789500434782, pp. 44-46.

Cómo Curar la Incontinencia Femenina
Cuento Árabe

La hija del sultán estaba locamente enamorada de un esclavo negro, al extremo de haberle entregado las primicias de su virginidad. Y estaba siempre desesperada por fornicar con él.

La princesa no podía pasar ni una hora separada de su esclavo. Un día entre los días, le contó sus penas y ansiedades a una de sus damas, que le aconsejó un excelente remedio: nadie como los monos en cuanto a lúbricos y lascivos, ellos sí que estaban siempre dispuestos.

Poco después, al pie de la ventana del palacio, llegó un músico callejero que traía un mono grande y vigoroso. La princesa lo miró, se quitó el velo del rostro y le guiñó el ojo. No necesitaba más el animal para volverse loco: inmediatamente rompió cadenas y ataduras y se trepó hasta los aposentos de la princesa, que lo escondió en una cámara secreta y lo tuvo allí para gozar con él a su gusto noche y día.

Cuando el sultán lo supo, loco de furor, tomó la determinación de matarlos a los dos. La princesa, advertida, se lanzó a la fuga. Se disfrazó de mameluco, montó a caballo, cargó una mula de oro, joyas y ricas telas y llevando consigo a su mono no paró de cabalgar hasta llegar al país de Mizr.

Allí se alojó en un lugar del desierto, no lejos de la ciudad. Todos los días salía a comprar carne. Algo extraño había en su aspecto que al carnicero le llamó la atención y un día se propuso conocer la historia del hermoso muchacho.

La próxima vez que el supuesto mameluco fuera a comprar, el carnicero lo siguió disimuladamente. Y esta es la historia que contó:

«Lo fui siguiendo de lugar en lugar hasta que llegó por fin al lugar donde vivía, entre unas rocas, y allí se metió y desapareció. Yo busqué un sitio desde donde poder espiarlo. Vi que encendía el fuego y asaba la carne, comiendo de ella hasta hartarse y convidando a un mono que al parecer vivía con él y que se llenó también.

Después, el joven se quitó los vestidos y se puso un lujoso traje de mujer. Recién en ese momento comprendí que no era hombre. Después sacó vino, bebió y le dio de beber al simio,

que, a continuación, se sentó sobre ella y por diez veces la cabalgó, hasta que se desvaneció extenuada. Entonces el mono la cubrió con una túnica de seda y se fue a dormir a su rincón.

Aproveché que estaban dormidos para meterme dentro de la cueva. En eso se despertó el mono y me atacó furioso. Sin dudarlo, con mi puñal le di un tajo violento que le vació las tripas.

Con el ruido de la lucha, se despertó la jovencita sobresaltada, y al ver al mono muerto lanzó un grito terrible y rodó por tierra desmayada. Allí estuvo a punto de exhalar el último suspiro.

Cuando despertó de su desmayo, se lanzó sobre mí, gritando enloquecida:

— ¿Por qué hiciste esto?! ¡Mátame también a mí!

Yo sólo quería tranquilizarla y para eso se me ocurrió tratar de persuadirla de que yo mismo podía hacer perfectamente el trabajo del mono, tan bien y tantas veces como él. Finalmente logré convencerla. Se serenó, se tranquilizó y allí mismo nos acostamos y folgamos los dos.

A partir de ese momento vivimos vida de casados. Pero yo estaba agotado, destruido, de ningún modo lograba dar abasto a su lujuria. Desesperado, fui a quejarme de mi estado a una vieja, a la que le conté toda la verdad.

La vieja me escuchó atentamente, pensó un buen rato y finalmente me aconsejó lo siguiente:

—Me traerás, hijo mío, una olla llena de vinagre virgen y otra en la que debes echar una onza de hierba paretaria, llamada vulneraria.

Le llevé las ollas. Ella vertió el contenido de las dos en un caldero y lo tuve un buen rato sobre el fuego.

Después me mandó que folgara con la muchacha hasta agotarla, y así lo hice yo, hasta que ella se desvaneció. Cuando estaba inconsciente, la vieja se la echó al hombro y la sentó con sus vergüenzas sobre la boca del caldero. El vapor del hervor penetró en su interior y algo se desprendió de su vulva. Eran dos grandes gusanos, uno negro y el otro amarillo.

—El gusano negro —me dijo la vieja— se engendró de su ayuntamiento con el esclavo. Y el amarillo es el fruto de sus cópulas con el mono.

Después que la joven se recuperó, seguí viviendo con ella un tiempo más. Por suerte ya estaba curada y nunca más me volvió a solicitar que la cabalgase. Alá la había librado de su enfermedad».

Este cuento de Las Mil y Una Noches *lleva hasta las últimas consecuencias el temor masculino por el deseo de la mujer. Los árabes del medioevo parecen envidiar la potencia sexual de los esclavos africanos, que aparecen una y otra vez como los preferidos cuando se trata de mujeres insaciables y lascivas. La idea de que un animal podría responder a pautas sexuales culturales, tales como quitarse el velo y guiñar un ojo, es francamente desopilante. Los gusanos que engendra la cópula prohibida buscan identificar al negro con el mono y contradicen las muchas pruebas que la cultura árabe sin duda poseía sobre los resultados de la relación sexual interracial.*

Lugares Femeninos de Ayer a Hoy

María Rosa Lojo*

Nota de Editor

La siguiente reflexión fue escrita por la autora para este encuentro. Los fragmentos que publicamos de sus libros *La princesa federal* y *Finisterre* fueron cedidos generosamente para nuestra revista.

Nota de autor

Hace unos seis años, volvía de dar una conferencia en el homenaje que le tributó la ciudad de Bolívar a Benito Lynch (uno de mis escritores argentinos favoritos, por motivos que luego vendrá al caso explicar). También había sido expositor en el evento un escritor joven a quien mi marido y yo acercamos en nuestro auto. Casi inevitablemente, la literatura se convirtió en uno de los temas del viaje. El joven comenzó a hablar de otros autores de su generación y a reflexionar sobre el mapa canónico de la literatura nacional. Como en ningún momento surgió, de su lado, una figura femenina, lo interrogué a mi vez acerca de las escritoras que había leído, presintiendo que iba a ponerlo en serios apuros. Por cierto que así fue. Acorralado, terminó musitando uno o dos nombres de escritoras «universales»: Jane Austen, Virginia Woolf, hasta confesar que realmente no conocía ni frecuentaba los libros de sus colegas argentinas. Debo decir, en su honor, que no era un caso perdido, sólo una víctima del vacío educativo y los estereotipos de género —el *habitus*, diría Pierre Bourdieu (2000)— que circulan en la sociedad como si estuvieran inoculados en la sangre. Cuatro años más tarde, convertido también en novel editor, organizaba en la ciudad de La Plata un ciclo de conferencias y entrevistas donde intervenían escritoras como Tununa Mercado o Liliana Heker. Acepté con gusto la invitación para participar.

Es posible que las cosas evolucionen para bien. En los últimos años empiezan a multiplicarse

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Obtuvo numerosos premios, entre ellos, el KONEX a las figuras de las Letras argentinas. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 149-158.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1 Se trata del novelista Ramón Tarruella (1973), responsable de la editorial platense Mil Botellas.

2 Ver referencias a este encuentro en http://milbotellas.blogspot.com.ar/2010/07/una-mirada-del-pais-traves-de-las.html

en los medios nombres de narradoras jóvenes. Han sido mujeres muchas de las ganadoras de concursos literarios destinados, por lo general, a descubrir talentos, como el Premio Clarín (desde Claudia Piñeiro a Patricia Suárez, entre las que más han trascendido luego), u otros certámenes importantes pero aún menos instalados (Letra Sur, de El Ateneo, con Isabel de Grazia, Mori Ponsonwy, María Inés Krimer). También es verdad que la elección del «libro del año» convocada desde hace poco por la librería-editorial Eterna Cadencia (muy atenta a las revelaciones literarias), ha recaído sobre escritoras de las nuevas camadas: Mariana Enríquez o Selva Almada (en 2011 y 2012). Esto no implica que el *habitus* haya desaparecido. Mientras compartíamos (precisamente con Mariana Enríquez) un paseo fotográfico por la ciudad de Frankfurt, en ocasión de la Feria del Libro de 2011, volvimos a hablar de los tópicos de género para encontrarnos con algunas «invariantes» desalentadoras. A Mariana (nacida en 1973) sus contemporáneos y colegas varones solían decirle que no leían escritoras porque «la sensibilidad femenina» no les resultaba accesible. Del mismo modo, puestos a enumerar nombres canónicos, los elegidos resultaban casi invariablemente masculinos. Nada más natural, después de todo, ya que es imposible comprender aquello que ni siquiera se ha leído y menos aún, incluirlo en canon alguno.

A pesar de todo, concluimos, había avances para festejar. En dos siglos de literatura nacional indudablemente el lugar femenino se había ampliado y diversificado (Lojo, 2006). O, por lo menos, existía, como lo probaba, después de todo, nuestra presencia en la Feria del Libro más importante del mundo. Remontémonos brevemente a nuestras compatriotas, antepasadas en las Letras. El pionero Ricardo Rojas reúne a las literatas del siglo xix en un capítulo de su *Historia de la literatura argentina* (el xvii del tomo ii, «Los Modernos»), titulado «Las mujeres escritoras». El autor justifica este tratamiento a la vez colectivo y diferenciado, por razones históricas. Salvo casos muy aislados, dice, la aparición de las mujeres en la historia literaria es «un fenómeno propio del siglo xix y de la atmósfera liberal de las sociedades modernas» (Rojas, 1960, p. 475). Por lo tanto, afirma, «he querido agruparlas en capítulo aparte, con el objeto de acentuar un rasgo típico de nuestra literatura moderna, y he debido emplazar este capítulo en la serie de los novelistas, porque casi todas ellas cultivaron el género». No faltaron, empero, poetas (o «poetisas»), alguna de ellas muy meritoria, como Agustina Andrade, hija de Olegario V. (Rojas la menciona de todas maneras, entre las novelistas), aunque esta producción quedó sobre todo dispersa en publicaciones periódicas de la época. Durante la Colonia —señala Rojas— la teocracia imperante no vaciló en recluir a las mujeres en la alcoba o el convento, evitando hasta enseñarles a leer, y aunque hubo antecedentes en el género epistolar (los mismos conventos podían ser, y lo fueron a veces, un refugio para la escritura y para cierta vida femenina independiente, aunque secreta), las «primeras mujeres escritoras en el sentido que he dado ya a esta palabra —concluye Rojas— no aparecieron hasta después de la organización nacional en la literatura argentina. Ellas constituyen uno de los rasgos nuevos y más característicos del ciclo de 'los modernos' estudiado en esta obra» (1960, p. 483).

Como «rareza» de su tiempo, las escritoras tuvieron que luchar ante todo por el derecho a la expresión pública de las mujeres, que no era habitual y se prestaba, por sí misma, a todo tipo de equívocos intencionados. Ante la aparición de *Camelia,* primera revista femenina en ver la luz después de Caseros, cuyo lema era: «¡Libertad! No licencia. Igualdad entre ambos secsos», un periódico rival llamado *El Padre Castañeta*, publicó una poesía satírica con versos como estos: «y hasta habrá tal vez alguno / que porque sois periodistas / os llame mujeres públicas / por llamaros publicistas». El espacio donde publicar era, asimismo, difícil de obtener. Las mujeres solían hacerlo en revistas de pequeñas tiradas, sostenidas por suscripciones, y a menudo, por lo tanto, de corta vida. Les costaba mucho, en cambio, acceder a los diarios más importantes, dirigidos por varones. Por algo Domingo F. Sarmiento festeja en *El Nacional* (abril de 1885) la exitosa tenacidad con que Eduarda Mansilla

> ha pugnado diez años por abrirse las puertas cerradas a la mujer, por entrar como cualquier cronista o reporter en el cielo reservado a los escogidos (machos), hasta que al fin ha obtenido un boleto de entrada, a su riesgo y peligro, como le sucedió a Juana Manso, a quien hicieron morir a alfilerazos porque estaba obesa y se ocupaba de educación (Lojo 2010, p. 123).

Una de las sorpresas (gratas) de Eduarda Mansilla en los Estados Unidos fue comprobar que allí las mujeres podían escribir para los diarios y ganar dinero con ello, así fuese en los espacios de la crónica social o realizando traducciones (Lojo 2003c).

Si durante varias décadas del siglo xix las escritoras logran hacerse visibles, a pesar de las limitaciones, y algunas de ellas (como Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla) alcanzan renombre (Lojo 2003a; Noguerol), un cono de sombra cubrirá en general la actividad literaria femenina, entre fines del siglo xix y mediados del siglo xx. Algunas excepciones, como la novelista Emma de la Barra, que publica la popular novela *Stella* bajo el seudónimo de César Duayen, o la fuerte personalidad poética de Alfonsina Storni (transgresora en tantos sentidos), no obstan para impedir el repliegue. Con la voz de las mujeres desaparece, también, esa posibilidad que reclamaba lúcidamente Victoria Ocampo en *La mujer y su expresión* (1936): el derecho de ellas a hablar por sí mismas y desde sí mismas. Y a hablar, también, del hombre, como de la otra mitad de la especie (sin identificarlo con el «universal» humano). Ocampo considera que esta es una asignatura pendiente no ya de la literatura argentina, sino de la literatura en general:

> La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso. Si lo consigue, la literatura mundial se enriquecerá incalculablemente, y no me cabe duda de que lo conseguirá (Ocampo, 1936, p. 23).

En nuestra narrativa canónica, por lo demás, son escasos los escritores (varones) que construyeron (a la manera de un Pérez Galdós o de un Flaubert) personajes femeninos desde una interioridad profunda, que se descentra de la mirada masculina. Algunos ejemplos: Benito Lynch, que captó, como pocos, la subjetividad de las mujeres y de los niños, Eduardo Mallea (*Todo verdor perecerá*), Manuel Puig. Esto no implica una crítica hacia la calidad estética de las obras producidas por otros grandes escritores, aunque sí una insuficiencia (como apunta Victoria Ocampo) en lo que hace a un registro antropológico y existencial completo.

Quizá por eso la nueva ficción histórica escrita por mujeres abrió tantas expectativas: la de recuperar, desde una perspectiva distinta, una experiencia secularmente desoída o silenciada. La búsqueda de esta visión «desde adentro» inspiró sin duda la construcción de mis protagonistas femeninas: desde las escritoras, como Eduarda Mansilla en *Una mujer de fin de siglo* (1999), o Victoria Ocampo en *Las libres del Sur* (2004), hasta mujeres de la política: Manuela Rosas en *La princesa federal* (1998), o personajes de ficción pura (Rosalind, en *Finisterre*, 2005), que cuentan, desde otro ángulo, historias de guerra, discriminación y opresión, narradas habitualmente desde posiciones androcéntricas y etnocéntricas.

En otra oportunidad he seleccionado fragmentos de las novelas sobre escritoras (Lojo 2011), por eso propondré en este caso textos extraídos de *La princesa federal* y de *Finisterre.* Como los de otras autoras contemporáneas, suponen un aporte a la «memoria utópica» (Elsa Drucaroff, 2005) de nuestro género. O la mediación imaginaria que resucita a las «madres» muertas para que vuelvan a hablar con nuestra propia voz.

Referencias Bibliográficas

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

Drucaroff, E. (2005). Por una memoria utópica. Apuntes para una novela histórica femenina. En Betancur, P. (Ed.). *Lab05/Género* (s.d.). Montevideo: Centro Cultural de España.

Lojo, M. R. (Coord.). (2003a, septiembre). Dossier: escritoras argentinas del siglo XIX. *Cuadernos hispanoamericanos*, (639), 5-60.[3]

Lojo, M. R. (2003b, septiembre). Eduarda Mansilla. *Cuadernos hispanoamericanos*, (639), 47-59.

Lojo, M. R. (2003c, septiembre). Eduarda Mansilla: entre la 'barbarie' *yankee* y la utopía de la mujer profesional. *Gramma*, (37), 14-25. Recuperado 2 abril, 2013, desde www.salvador.edu.ar/publicaciones/gramma/37

Lojo, M. R. (2006). Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad. *Alba de América*, *25* (47-48), 467-485.

Lojo, M. R. (2010). Sarmiento, crítico literario y promotor de mujeres escritoras: su lectura de

3 Colaboraron en este dossier las historiadoras Lily Sosa de Newton y Lucía Gálvez, y las críticas literarias María Gabriela Mizraje, Lea Fletcher, Lidia Lewkowicz y la editora.

Eduarda Mansilla. En De Marco, M. Á. & González, J. R. (Eds.). V*isiones de Sarmiento* (pp. 121-131). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Disponible en Portal Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sarmiento-critico-literario-y-promotor-de-mujeres-escritoras-su-lectura-de-eduarda-mansilla/html/d4ccc8c9-09a0-4160-910b-d79a620c455a_4.html#I_0_

Lojo, M. R. (2011). Donne argentine: soggetti della Storia e della Letteratura. En Gentile, B. & Grillo, R. M. (Eds.). *Scrivere donna. Letteratura al Femminile in America Latina* (pp. 93-110). Roma: Aracne Editrice, 2011. Donne del Novecento, 7.

Noguerol, F. (s.f.). Sujeto nacional y escritura en la obra de Eduarda Mansilla: «Una mujer de fin de siglo». Recuperado 2 de abril, 2013, desde http://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/noguerol.htm.

Ocampo, V. (1936). *La mujer y su expresión.* Buenos Aires: Sur.

Rojas, R. (1960). Las mujeres escritoras. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Vol. II, pp. 474-493). Buenos Aires: Kraft.

Taruella, R. (2007). Una mirada del país a través de las mujeres. Recuperado 2 de abril, 2013, desde http://milbotellas.blogspot.com.ar/2010/07/una-mirada-del-pais-traves-de-las.html

Fragmentos de *La Princesa Federal*

Datos de la Obra

Lojo, M. R. (2012). *La princesa federal*. Buenos Aires: El Ateneo. ISBN 9789500205290, pp. 168-171.

¿Qué hace la Niña Manuela en los cuarteles y las prisiones? ¿Qué la trae a estos Santos Lugares con su atavío de amazona, en silla inglesa sobre un caballo demasiado veloz que le vuela todas las cintas del sombrerito? ¿Por qué se acerca, en la víspera de su cumpleaños, sola su alma y casi clandestina, merodeando los alrededores del patio del este, en el lado externo del muro que aún oculta, en su espesor, las balas que pasaron a través de los cuerpos? ¿A quién busca Manuela en la tierra donde envejece una cruz de madera, y donde los cuerpos que las balas atravesaron han hallado primera sepultura? Hay un ombú en las cercanías, y florecitas silvestres rodean las raíces. Crecen también en este otoño suave como crecieron en la primavera. Crecen para que estos muertos recientes hallen un lugar agradable donde sentarse y puedan mirar sin demasiado temor sus propios corazones sorprendidos, horadados en pleno proceso de expansión amorosa. Sístole y diástole identificadas en su fantasía con el grandioso ritmo del mundo que ya ha podido prescindir perfectamente de ellos.

Desde mi ventanita de buen observador, en el cuarto donde espero al prudente Antonino Reyes, logro el ideal de cualquier espía. Mirar sin ser mirado a la dama que se acerca a la cruz de madera y se persigna compungida primero, y golpea levemente con la fusta después —como

lo hace siempre que se fastidia— sobre el tronco del árbol.

Está esperando, está llamando, a alguien, y no es difícil adivinar a quién. Ante sus ojos, traslúcida y algo encandilada por el sol de la siesta —la pobre ha pasado ya mucho tiempo entre las húmedas tinieblas— se presenta la Víctima. Sigue siendo muy joven, lo será eternamente. Tan joven que enternece, y las perforaciones en el pecho, y la palidez de la cara, y la cabellera negra, desmadejada y suelta sobre una ropa casi talar, que bien podría pasar por una túnica, le dan un aire convenientemente trágico.

Se miran. Se adelantan la una hacia la otra, como para estrecharse en un abrazo, pero ambas vacilan y se detienen. Apenas llegan a rozarse en el aire las yemas de los dedos. Están heridas, acaso, por mutuos rencores. Se miran largamente. La hija del Restaurador, con desaprobación compasiva. Camila, desde el reclamo desgarrado. Ella es la que habla primero.

—¿Dónde estabas, Manuela? ¿Por qué no viniste a salvarme?

—¿Y vos? ¿Por qué no te confiaste antes a mí? ¿Por qué no me dejaste aconsejarte?

—¿Llegaste tarde o no quisiste llegar?

—Mil veces hubiera corrido a salvarte si no hubiesen detenido al mensajero que me llevaba el aviso. Y mil veces te hubiera rogado también que renunciaras, no a Gutiérrez, sino a tus propósitos de fuga. Ahora mismo podrías estar en Palermo con todas nosotras, conversando con los embajadores y bailando el minué.

—Lo mismo que hice hubiera hecho, Manuela. ¿Qué me importa Palermo? ¿Qué me importan el minué ni los cortesanos que van a hacerte reverencias?

—Tampoco para mí son importantes.

—¿Y entonces?

—Yo estoy viva.

—¿Estás viva? ¿Sin un gran amor?¿Sin gozar?

—¿Quién te ha dicho que yo no tengo un gran amor? ¿Quién te ha dicho que yo no gozo?

—¿De qué? ¿Sólo de tus ambiciones?

—¿Y qué si tuviera ambiciones? ¿Hay en eso pecado?

—En las mujeres dicen que sí. Pero lo habrás heredado de tu madre. Bien la criticaron por ese motivo.

—Mamá era distinta. Iba al enfrentamiento. Yo procedo de otro modo. Si algo aprendí en estos años de todos los hombres que he tratado, de los mismos que te merecen desprecio, del canciller Arana, de los diplomáticos extranjeros, es que la vida es negociar. Exigir y ceder.

—¿Aun en el amor?

—En todo. En el amor más que en ninguna otra cosa. Nadie tiene derecho absoluto sobre nadie.

—Ladislao y yo nos dimos ese derecho el uno al otro.

—Muy mal hecho. Y además también eso es mentira. Vos le entregaste mucho más de lo que él te entregó. Él, sólo él, era el que no podía casarse. Él te arrastró en un viaje sin prudencia, sin previsión y sin esperanzas. ¿Para eso tuviste que morir antes de tiempo? Sin dejar semilla, sin gastar hasta el fondo los años que te correspondían. Ahora te compadecen. Con el tiempo te vas

a convertir en leyenda. Pero para que la Pecadora y la Culpable se santifique y se transforme en una Heroína y una Mártir, hay que matarla primero.

Camila se derrumba sobre las grandes raíces. Las lágrimas corren por su carita afantasmada, abren surcos en la ceniza de la muerte, convierten su máscara de trágica en patética.

Manuela se sienta a su lado y le acaricia el pelo.

—Algún día las mujeres también aquí van a querer a quien se les ocurra a la luz del día. Y van a gobernar y a hacer los mejores negocios para sus vidas. Y no van a necesitar morirse para que las perdonen y las santifiquen.

Le aparta a Camila el pelo de la frente.

-—¿Y tus hijos? —pregunta ella—.

—¿Cuáles?

—Los que no vas a concebir, mientras sigas reinando.

Manuela se queda pensativa.

—Alguien me dijo una vez que yo podía tenerlo todo. Y aposté a todo. Ya lo verás.

—¿Y mientras tanto?

—Sigo negociando, y regateo, y hasta el momento se equilibran mis cuentas.

Ambas sonríen, trabándose en una conversación ahora cordial, que ya no escucho sino en ecos tardíos. Las voces y las imágenes comienzan a vacilar en el reflejo de la distancia.

No sé en qué momento sentí la mano de Reyes sobre mi hombro.

—Señor, don Pedro, usted disculpe. Se ha quedado dormido. ¿Hace mucho que me espera?

Miré hacia el ombú, ya completamente en sombras, donde no se veía a nadie. La resolana de la siesta y sus mirajes habían pasado.

—Creo que hace un buen rato, señor Reyes. Pero no importa. Me ha venido bien. Un sueñito a primera hora de la tarde descansa y clarifica.

—No hay duda de ello.

Despachamos por fin nuestros asuntos, y hacia el atardecer salí de los Santos Lugares en un coche oficial, rumbo al Archivo Americano.

El último sol caía en forma de hojas, desde todos los troncos de todos los follajes. Se oían cohetes, gritos de salutación y buena bebida, rasgueos de guitarra y anticipos de fiesta. Eran las serenatas que se preparaban para la medianoche, cuando una larga serpiente de antorchas empezaría a torcerse por el modesto laberinto de la ciudad y los caminos del bosque, hasta desembocar, con cánticos y flores, bajo las ventanas de la Niña Manuela.

Fragmentos de Finisterre

Datos de la Obra

Lojo, M. R. (2011). *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana DeBolsillo. ISBN: 9789875667266, pp. 179-183. Texto original publicado en 2005.

Sobreviví a doña Ana.

Sobreviví a la matanza de las mujeres.

Ah, sí. También allí, del otro lado de la Tierra, sentían una fascinación recelosa por los seres inestables y peligrosos que pueden dar tanto la muerte como la vida, que se reproducen ellas mismas y reproducen a los varones, las únicas que saben con inmediata certeza que son madres de sus hijos, mientras que los machos no pueden conocer del mismo modo si son padres de los que creen suyos. Las que posen los secretos de la fertilidad y de la luna, y pueden aplacar las fuerzas locas del cielo y de la tierra. ¿Por eso los hombres, en Oriente como en Occidente, han buscado apropiárselas, comprarlas y venderlas, y hacer de su cuerpo el lugar de los pactos y de las alianzas, la prenda de la discordia, la ofrenda de los sacrificios.

También el día en que murió, de improviso y en su cama, Painé Guor, el Zorro Celeste, dejó una marca irreversible en la historia sin libros de los ranqueles. No sólo porque Painé había sido para los suyos un gobernante bien dispuesto a la generosidad y a la prudencia, sino por las mujeres que murieron con él. Dos de sus esposas fueron sacrificadas, aunque criaban niños de pecho, para que él no fuese solo y tuviese placer aun en la tierra de los Volcanes. Las mataron de un bolazo en la sien y las arrojaron a la fosa abierta junto con cinco caballos favoritos y todas las prendas de plata, que eran, como ellas, propiedad del difunto.

Muchas otras —entre treinta y cincuenta— fueron asesinadas esos días en los toldos, ya que se las consideraba brujas. Las mataron con las boleadoras o el cuchillo, o a punta de lanza, si trataban de escapar o de resistirse. Había llovido durante la noche, y la sangre de las lanceadas se mezcló con el agua y se colorearon, como si hubiesen florecido, los pastos sobre la tierra.

Todas las mujeres ranqueles eran sospechosas de la muerte de Painé y de entre ellas su hijo y hederero, Calvaiñ, eligió al azar —exceptuando a su propia madre— las que le parecieron culpables. Todas tenían padres, hermanos, hijos, maridos que no las dejaron ir con gusto a los mundos inferiores, ocultos a la vista de los vivos, donde continúan las penas del mundo que pisamos. A los gritos de las que suplicaban y protestaban su inocencia, se unían los llantos silenciosos de los hombres, que tenían prohibido defenderlas, fuesen varones del común, o guerreros poderosos, porque tal era la costumbre.

La cacería de brujas llegó a los toldos de Pichún, y al poblado de Trenel, donde nosotros vivíamos. Baigorria no dejó sacar mujeres, ni indias ni cristianas, de los ranchos de los criollos. Pero una comisión se presentó ante Mira Más Lejos.

—¿No tienes una mujer en tu toldo?

—Sí, tengo. Todos la conocen, es mi ayudante.

—Entrégala entonces, para que se sepa si es bruja.

—Nadie mejor que yo puede saber si es bruja. Y no lo es. Ha trabajado conmigo mucho tiempo. Nunca ha hecho daño.

—Puede haberlo hecho en sueños y a tus espaldas.

—¿Me tomas por tonto? ¿Qué clase de machi sería si no me hubiera dado cuenta?

Mientras discutían, dos de los hombres que venían en la comitiva habían logrado entrar por

un costado del toldo. Los sentí encima antes de que pudiera dar aviso. Me taparon la cabeza con una manta, me manearon los pies, me ataron las muñecas. Pronto estuve sujeta, como un saco de papas o una res degollada, sobre la cruz de una cabalgadura, respirando el poco aire que se filtraba por las rendijas del tejido. Todo fue rápido e imposible de revertir, como en las pesadillas, y aún se hallaba Mira Más Lejos de pie junto a la abertura principal de su casa de cuero, cuando ya el caballo levantaba el polvo más allá de Trenel.

Dicen que quienes van a morir ven pasar delante de sí, en unos instantes, toda su vida. Como si los sucesos aparentemente inconexos, los actos azarosos, mostrasen ante los ojos finales ese diseño secreto al que desde el principio estaban respondiendo. Yo no vi eso. No vi ni recordé, al menos, nada que no fuese una sucesión incoherente de fragmentos rotos. La angustia de la muerte probable se mezclaba con la amargura de no saber por qué ni para qué había vivido. O peor aún, de constatar que los hechos más graves de esa vida desflecada y en jirones, cuya trama se prolongaba, deshecha, fuera de plan, ya sin sentido, otros los habían determinado por mí, como ahora unas manos ajenas decidían mi muerte.

El jinete que me llevaba nunca llegó a destino. No hubo gritos, ni disparos, ni siquiera las boleadoras que se enredan en las patas de un caballo para tumbarlo en pleno galope. Alguien, sin embargo, nos perseguía, silencioso. Mientras sudaba bajo la manta, atragantándome con las pequeñas fibras de lana suelta, creí oír unos cascos que duplicaban, como una sombra, nuestro galope, y un eco persistente de cascabeles.

Algo se quebró entonces, y caímos. El animal relinchaba, afortunadamente debajo de mí. La manta gruesa que me envolvía amortiguó el golpe lateral. Seguía viva y consciente cuando Mira Más Lejos me desató y me palpó todos los huesos, y al cerciorarse de que no había ninguno roto, me puso en pie. Sin embargo el jinete estaba muerto.

Esa muerte era difícil de explicar, porque los hombres de la pampa saben siempre cómo preservarse en una rodada. La caída también, en un suelo sin escollos, a campo abierto. Mira Más Lejos esperó tranquilo, en el mismo lugar, a los compañeros del difunto. Me tenía de la mano, y me pidió silencio.

Cuando los otros llegaron me cubrió con su cuerpo e hizo sonar los cascabeles de la muñeca. Los hombres miraron y se retiraron, sin decir palabra. Le tuvieron miedo. Pensaban que había logrado derribar al caballo con la sola fuerza de su voluntad, y que si lo mataban para llevarme, la fuerza de su maldición los alcanzaría primero.

Otra vez Mira Más Lejos me había devuelto a este mundo, y no lo olvidé, aunque él no estaba completamente seguro de mi inocencia en las artes prohibidas.

—La Vieja del Cielo sabrá por qué te ayudo, Pregunta Siempre. Estoy seguro de que en este caso no tienes culpa, pero no me extrañaría que hayas entrado en tratos con el Huecufú para dañar al Flamenco Amarillo.

Tal llamaban ellos a Armstrong, porque era flaco y alto como un flamenco, y la cabeza terminaba en un penacho dorado.

Durante las semanas siguientes los toldos estuvieron callados en la pampa, y aun los niños

eran reprendidos si salían a jugar y daban gritos en sus juegos, o se reían demasiado alto. No ya por el duelo de Painé, sino porque se habían entregado a su honor y a su venganza muchas madres y sin embargo todos sabían que no se acabaría con ellas el mal en el mundo, y menos aún, el mal para los ranqueles. Toda la tierra estaba oprimida por una nube baja de niebla y de tristeza que se hacía ver en la noche sin luna. Las únicas luces eran las caras de las muertas, separadas de sus cuerpos, perdidas en el camino del más allá.

Había transcurrido ya una década cuando murió a su vez Calvaiñ, pero no en la gloria del combate, como lo hubiera deseado su orgullo. Murió por torpeza y por mala suerte, mientras practicaba tiro al blanco y la bala dio, por error, en uno de los barrilitos de pólvora que había abandonado en el desierto la expedición fallida de Emilio Mitre.

Con él volaron, despedazados, veintitrés hombres de pelea. Nadie mentó a las inmoladas en los funerales de su padre, aunque lo pensaron, seguramente, muchos de sus deudos. Esta vez no hubo sacrificios de brujas en su entierro.

Las Antiguas en el Presente

Mariana Docampo*

Nota del Editor

En el texto que a continuación publicamos, la escritora reflexiona sobre los objetivos que guiaron la Colección *Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas,* íntimamente vinculados con la temática de este encuentro. La autora ha cedido para nuestra revista el cuento «La soledad», incluido en el volumen *La Fe.*

Nota del Autor

En septiembre de 2011, presentamos, junto con Daniela Mac Auliffe, responsable de la editorial independiente Buena Vista, la Colección *Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas*, en la ciudad de Córdoba (Argentina) y, dos meses después, en Buenos Aires. Dicha colección está dedicada al rescate de textos de autoras argentinas nacidas en el siglo xix y en siglos anteriores. Estos libros fueron prologados por escritoras contemporáneas, con el propósito de establecer un diálogo entre generaciones, que proponga perspectivas actuales para la lectura de los textos.

Cuando un año antes, con Daniela Mac Auliffe, concebimos la idea, el material que circulaba era muy escaso, y los libros de las primeras escritoras eran muy difíciles —si no, imposibles— de conseguir. La situación no cambió mucho desde entonces, pero, lentamente, comienza a ceder el silencio que envolvió a Las Antiguas durante tantos años.

Lo primero fue delimitar el criterio de selección. No queríamos editar únicamente autoras que habían trascendido o que habían sido ya rescatadas, como Juana Manuela Gorriti, Juana Manso o Eduarda Mansilla, sino que, además de ellas, queríamos publicar otras menos conocidas. Decidimos componer un catálogo descentralizado, y por eso, editamos los textos sin someterlos a comparaciones o a juicios de valor estético, o incluso, político. El objetivo era presentar quiénes habían sido y qué habían escrito, cuándo y en qué circunstancias, y compartirlo con aquellos que, al igual que nosotras, habían sido privados de la posibilidad de

* Escritora argentina, Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Paralelamente a sus actividades literarias, organiza la *Milonga Tango Queer* y el *Festival Internacional de Tango Queer* de Buenos Aires. Correo electrónico: mariandoc73@hotmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 159-165.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

conocerlas. Esto requirió, por supuesto, de una lectura desprejuiciada, y en este punto, una renuncia a los parámetros asimilados a lo largo de nuestra propia formación. La Colección ha publicado hasta el presente los siguientes títulos: Eduarda Mansilla (2011), *Recuerdos de viaje*, con prólogo de María Rosa Lojo; Juana Manso (2011), *Los misterios del Plata,* con prólogo de Mercedes Araujo; Juana Manuela Gorriti (2011), *Cocina Ecléctica*, con prólogo de Mariana Docampo; Juana Manuela Gorriti (2011), *La Tierra Natal*, con prólogo de Carolina Esses, y Juana Manuela Gorriti (2012), *Lo íntimo*, prologado por Esther Andradi.

Fue una sorpresa descubrir la gran cantidad de mujeres que había escrito antes de la segunda mitad del siglo xix en nuestro país, y también, que sus obras —en muchos casos, costeadas por las mismas autoras— no habían sido reeditadas. Se hizo claro que las escritoras fueron víctimas de un doble silenciamiento: por un lado, el de su época, que no solo dificultó la producción y circulación de los textos, sino que, en muchos casos, la desalentó de maneras ramplonas; y por el otro, el de las generaciones posteriores, que acallaron, con tanta eficacia, las voces de las mujeres nacidas en el siglo xix que, durante años, pareció que nunca habían existido.

Aun así, muchas de estas escritoras publicaron libros, ya fuera haciendo uso de pseudónimos masculinos —como Emma de la Barra o Eduarda Mansilla—, o apelando a la autoridad de un varón para presentar sus producciones —como Rosa Guerra o Agustina Palacio—[1]. Otras, como Elvira Aldao, esperaron a una edad avanzada y a la viudez para editar sus obras. Por su parte, Juana Manuela Gorriti y Juana Manso generaron redes sociales, entre mujeres, a través de la creación de revistas literarias. Por este medio, ofrecieron marcos de contención para la producción de sus colegas, muchas de las cuales soportaron, con tenacidad, afrentas que buscaban denigrarlas públicamente. Tal es el caso de Josefina Pelliza o de Lola Larrosa, a quienes hasta se aconsejó que dejaran de escribir[2].

Que la Literatura Argentina del siglo xix sea «mejor» o «peor» que la inglesa o la francesa del mismo siglo, o la mexicana del xvii, no es algo que, en la actualidad, resulte interesante discutir. Simplemente, se acepta, en tanto grado de expresión estética alcanzado en nuestro país, en un momento determinado, y los libros escritos por mujeres durante ese período forman parte de este corpus. Excluidos del canon de manera radical, e inaudita a los ojos del presente, completan el panorama ideológico y los temas que interesaron a una época en la que tanto el país, como su literatura, estaban en gestación. Es indiscutible que la existencia

1 Rosa Guerra prologa, con una carta de Miguel Cané, su novela *Lucía Miranda* (2011), en la que el escritor elogia la obra; en el caso de Agustina Palacio (2012), entrega al viajero y escritor Benjamin Poucel su manuscrito autobiográfico para que él lo publique.

2 Como ejemplo, podemos mencionar la reacción de un crítico ante la primera novela de Lola Larrosa, escritora de la que reeditamos su novela *El lujo* (2011): «La señorita Lola Larrosa, dispuesta como parece estar a dedicarse con empeño a las letras, debe aconsejarse sin recelo de personas capaces de contrariar sus inclinaciones, desviando con provecho las tendencias de su espíritu hacia rumbos más propicios y acaso de más vuelo para su corazón de mujer» (Navarro Viola, 1882, p. 11).

de estas obras amplía y enriquece las representaciones de nuestro pasado. Pensamos, por ejemplo, en Juana Manuela Gorriti (2011), que aporta a nuestra literatura una cantidad de motivos y vocabulario del ámbito doméstico, y que ensaya una estructura originalísima, en la que conviven distintos géneros y niveles de escritura; o en las novelas de Rosa Guerra (2011) o Josefina Pelliza (de próxima aparición), en las que se detectan sutiles o incluso francas subversiones de la moral y de lo erótico, que solo ciertas escritoras pudieron realizar en nuestra literatura, acaso por la situación desplazada y marginal desde la que concibieron sus obras.

Escritoras, como Emma de la Barra o Elvira Aldao, publican tardíamente, y en los albores del nuevo siglo, dan a luz libros como *Stella* (2011), *Recuerdos de Antaño* (2011) o *Veraneos Marplatenses* (2012), que, además de su elegancia, nos legan espléndidas pinturas de costumbres de la época.

La incorporación de textos excluidos nos devuelve la oportunidad de reflexionar sobre nuestro pasado de una manera amplia y plural, pero sobre todo, nos advierte acerca de una identidad cultural construida desde el sojuzgamiento y la mutilación. Desarmar esa maquinaria es el motor que activa la búsqueda y empuja a un andar atento en estos primeros años del siglo xxi, época compleja que requiere agilidad para moverse entre redes discursivas monolíticas, jerarquías impuestas y criterios saturados que excluyen lo diverso. Recuperar las voces de nuestra literatura en su coexistencia desnivelada, propiciar su despliegue y multiplicación, puede significar también la composición de un mapa más fecundo donde reconocernos y pensar nuestro presente.

Datos de la Obra

Docampo, M. (2011). *La Fe*. Buenos Aires: Bajo la luna. ISBN: 978-987-1803-00-2, pp. 39-46.

La Soledad

¿Cómo hace el Mesías para sacarla de allí adentro? Ella está frente al mar, la inmensidad. Mira hacia un lado y hacia el otro y hunde sus ojos en la espuma blanca que marca los bordes. La arena se extiende a lo largo, desde la naciente del océano hasta los primeros árboles, que no ve porque están del otro lado de los médanos. No hay barcos ni personas, solo gaviotas que se reúnen, pausadas, en el principio del agua. Estira los brazos hacia atrás, y mueve la cabeza. Siente náuseas. Así que afloja las piernas y cae de rodillas en la arena fría. No puede irse de la costa, porque caminando hacia el centro del continente está la casa, y adentro de la casa, el silencio, que se expande lentamente a pesar de los gritos y de los sonidos familiares que llegan hasta ella de manera persistente y que, incluso, la calman, porque dan la impresión de ser amorosos, y femeninos. Afuera, por el contrario, todo está frío, aún el aire del mar. Pero ella huyó al exterior a causa del silencio. La respuesta del Mesías es: *una vez que está en la vida hay dos formas de salir, la locura, o la disolución*. Pero antes de ellas, hay otras cosas que calman: el sueño, el amor, y también el paso de la muerte. Ellas fueron puestas en el alma

inmortal para que ésta tuviera descansos. El pecho está cerrado. Ella tiene los pies afiebrados hundidos en la arena húmeda. Abre los ojos y vuelve a experimentar, con desesperación, su imposibilidad de cruzar el límite. Está en la orilla y deberá volver. El tiempo sigue su curso y la unión no es posible. Se abisma. El tronco se inclina hacia adelante. La locura actúa como agente desestabilizador, pero en esencia es la suprema verdad y la liberación de los sentidos. No hay nada en la ciudad que evoque para ella la belleza. Intenta con sus ojos alcanzar las hojas interiores de los árboles, las que se mueven, con ritmo irregular y distinto, en los tallos centrales de las ramas. Deja, en la ciudad, que sus ojos se detengan sobre las hojas. La luz del sol intercepta los colores, se desplaza sobre las superficies y toca los espacios sin volumen, arrastrando y empujando las partículas de claridad unas hacia otras, y mezclándolas. ¿Qué es este existir continuo? Las células que la conforman se mueven oleaginosas adentro de los límites del cuerpo, alimentadas por vastos vasos sanguíneos que vierten los nutrientes y los infunden en las células, penetrándolas hacia el final de las redes, abiertas al infinito interno. La expansión va desde el nervio motor hasta el corazón, y las terminaciones nerviosas, altamente perceptivas, difunden los estímulos de la vida. La piel recibe los nutrientes y los cifra en impulsos que acuden con inmediatez al cerebro a través de los tejidos, y que son traducidos allí a sensaciones y emociones que toman el cuerpo y lo doblegan. La energía vital sube velozmente y ella empuja su mano hacia la rama y toca la hoja. Comprende que es envuelta, sin pausa, en el pulso inicial y el misterio la colma. Pero no está satisfecha. Quiere morir esta vida. Quiere volver a empezar con otro cuerpo y otro temperamento. Comprender éste en su alta complejidad, o disciplinar sus reacciones le parece imposible. Pero sabe que solo así alcanzaría el no-ser. Mira hacia abajo y busca en la tierra acumulada en los bordes de las baldosas diminutas flores que expresen un color. Pero no encuentra. Levanta el rostro y mira los encuadres abiertos de las altas torres buscando el aire limpio y puro. Pero los colores fuertes de los carteles interceptan la visión. El estallido sería el paso siguiente. El que nunca da, porque es paso hacia la disolución. Ella lo sabe. Sabe que podría salir, pero no tiene la valentía. Por lo pronto está apegada a su actual forma corpórea y a los estímulos del mundo. Los sentimientos fueron puestos también por el padre del Mesías para atar al humano, anclándolo con su cuerpo a la corteza, y hasta el núcleo. Ella entrecierra los ojos. Está de pie, sobre una piedra. A su alrededor hay aire y a través de él se perciben las montañas. Hay una particularmente alta que asciende, maciza y verde, con su sólida estructura. Es toda materia y energía celeste. La bruma baja hacia la tierra lentamente y permanece allí, en un aro de opacidad. Su mirada se extiende hacia el poniente y ve el lago. Es un corazón de silencio, diferente al silencio social. Es un principio de la vida emergente. Una boca generatriz. Un origen. Se queda quieta un instante y respira con lentitud. Cierra los ojos. Le complace esa detención. Hay zonas del recuerdo que tienen la misma detención. La gente que conoció. ¿Quiénes son? Esta pregunta se hace e inclina el cuello hacia adelante. Quiere volver, pero la separación es definitiva. La montaña está, los pájaros están. Pero la soledad es mucha, y es vasta. No hay nada real. Lo contundente es el lago frente a sus ojos. Y su cuerpo material.

Frente a ella hay un bote sin personas. Luego observa la orilla. Las ramas finales de los árboles hunden sus hojas en el agua. Está frente al lago y la detención es completa. Era pleno día y había cerdos rodeando la colina, encerrados en jaulas de palos. La bruma envuelve el bote y lo tapa. Dice el Mesías: *El elegido es el que guarda silencio, el que no habla. Es el solitario, él alcanza la santidad y está cerca del misterio.* Por uno de los senderos se acercaba un peón. Tenía los pantalones rotos y la camisa abierta y caminaba con todo su cuerpo inclinado hacia un costado. Ella quiso entablar una conversación para quebrar el silencio que se había instalado en su corazón. Habló y su voz hizo eco en el lago. Se sintió materialmente. Fue la irrupción de un cuerpo en un espacio vacío. Suavizó su mirada, y el peón contestó con palabras. Ella sintió alivio. Caminaron juntos hasta unos pastizales y el hombre la condujo lejos de los cerdos, hacia las casas de la colina con vista al lago. Desde arriba los cerdos no se veían. El peón levantó una mano y le señaló el camino. Y cuando ella fue volviendo por la calle ancha de tierra, iba deteniéndose con temor de quedarse sola otra vez y de que la noche sobreviniera. El miedo la invadía en distintas partes del cuerpo, suscitado por hechos distintos. Podía ser que lo despertara un rumor entre los arbustos, o la simple visión de un animal pequeño, quieto entre las piedras. Luego fue pasando junto a las casas con música y su pulso recuperó la calma. Iba reconociendo las calles que antes había visto, los rostros de los desconocidos. Eran los mismos que vivían en el mundo junto a ella, y el mundo era muy pequeño. El Mesías ve a través de la niebla y del sonido. El sueño es el descanso, pero también es el puente hacia la luz. *Vamos a la muerte.* Ella miró alrededor: era otro día. Estaba muy lejos de su casa. Había una lápida frente a ella y la tierra estaba levantada en los costados. El sol se veía nítido en el cielo. Había mucha luz. Y el resto del aire estaba vacío. Toda la zona estaba cercada por grandes hierros y ella, al principio, estaba afuera. Luego cruzó los hierros y estuvo del lado de las tumbas. Allí no había sonidos y la luz era intensa. Quemaba los colores a tal punto que no había color. Se puso de rodillas, y su corazón estaba abierto para recibir el alimento. *El soplo es el alimento del alma, viene directamente de Dios y la mantiene viva. Cae en línea recta sobre su cabeza y la traspasa hacia la tierra.* Y en la tierra están los cuerpos de los muertos. El suyo irá con ellos algún día, y así alcanzará la comunión. Ella se inclina sobre la tumba. Es un agujero en la tierra y mira como si quisiera ingresar y fundirse con el principio. El no-ser del alma será la victoria del cuerpo, y éste servirá de abono a la tierra. No se oye el sonido de los pájaros. Sin embargo hay uno muy pequeño que salta desde las raíces de un árbol y pisa un pedazo de pasto. Ella lo observa. Su pequeño pico indagando en las hierbas. Está frente al misterio del pájaro pequeño pero su corazón no se apresura al latir. Siente tristeza porque no comprende. Porque no se funde con él. Es una extraña sobre el pasto. ¿Adónde ir si está en la vida? No hay modo de salir. Por eso, incluso en sueños, la soledad la circunda. Es de noche y está en la cama, con los ojos cerrados. Las aspas del ventilador giran lentamente en el techo y el aire empuja su pelo contra la sábana. Sueña con un río oscuro y enrejado. Hay manchas de sombra en distintas partes del río, se extienden sobre las aguas de manera tal que no hay horizonte. La luz es baja. Ella se da vuelta en la cama y se

cubre los hombros con la manta. Había intentado huir por una autopista pero en el lugar en que ésta viraba hacia la derecha, el transporte se detuvo y ella quedó de rodillas frente a las rejas. El ritmo de su corazón es pausado. La lámpara de la habitación alumbra solo los bordes. En el sueño ella está con plena consciencia. El paisaje es distinto que en el exterior, pero la sensación es la misma. Está arrodillada exactamente en la curva de la autopista, frente al río oscuro, y no hay nadie alrededor. Afuera también está sola. Una luz amarilla pestañea en el televisor. Está apagado, pero la corriente no se cortó. Emite un gemido. En el sueño está llorando. Le dio frío porque empezó a soplar el viento. Levanta olas marrones en el centro del río. Una muy grande se formó velozmente y está creciendo. Empieza a correr. Su respiración se acelera y mueve una mano. El ritmo del corazón es rápido. La ola está suspendida sobre ella y aumenta, se retarda en caer. Los párpados ejecutan pequeños movimientos. Ella recorre distancias minúsculas, cada vez menores. Se da vuelta en la cama y cuando la ola está a punto de caer, abre los ojos. Oye la voz de cuatro ángeles que la llaman desde el interior del sueño. *El humano es carne del tripartito. Solo una vez se otorga el llamado, que es intuición del misterio*. Se entrega a los ángeles y el alma se eleva inmersa en la luz. Siente un vacío y se hunde el cuerpo. Atraviesa velozmente las capas del sueño y de la muerte. En esa zona profunda escucha el silencio. Con plena consciencia su alma está disuelta en el centro de la luz. Está tranquila, sostenida por la energía celeste. Luego fue devuelta a su habitación y vio el cuerpo en la cama. Antes de reingresar, su alma sopló sobre unos libros y mostró la caída de un amor. ¿Hay predestinación? Dice el Mesías: *El predestinado alcanza la luz después del quinto ciclo de ascensión*. Y cuando vio a un mendigo durmiendo con sus perros en el escalón de un Banco, interrumpió su marcha. Anduvo lentamente para observarlo con detención. Una luz blanca caía de arriba y le enfocaba el rostro. Tenía la cabeza apoyada en una botella y los perros estaban debajo de la frazada. Vio los hocicos cercanos a la cara. Se mantuvo alerta, lista para apartarse en caso de que el mendigo efectuase algún movimiento imprevisible. Al levantar el hombre la cabeza y quitarse las mantas, ella vio que no tenía una de las piernas. Los perros se incorporaron y ella se echó atrás, pero fue tarde, él hizo un gesto obsceno con su brazo y se pasó la lengua por los labios, como si fuera a lamerla. Sintió que el corazón le daba un vuelco. *Los seres que alberga el corazón de Dios son misteriosos y Su designio insondable. El Mesías dijo que la complejidad era tal que cada ser poseía un sinnúmero de combinaciones con otros seres, que a su vez desplegaban nuevos círculos e incorporaban sucesos y recuerdos ajenos a los propios.* Miró hacia arriba y vio la luna encima de los árboles. Iba separándose de una nube lentamente. Observó el movimiento con atención, el trayecto de la luna y el leve resplandor que la seguía. El desplazamiento transcurría en silencio, pero en la ciudad había sonido. Los focos de luz artificial alumbraban las hojas de los árboles de la plaza revelándolas en su total dimensión. Se desplegaba la luz sobre ellas y abría los átomos. En el orden de los elementos de un sistema hay misterio, y la voluntad del Ente puede intervenir muchas veces para articular sus propias leyes con las manifestaciones del *Pathos*. El por qué de esa voluntad es un enigma. Todo está lleno de Dios. Las hojas de los árboles tenían

formas diversas y colores vivos, intensificados por la ausencia de sol. Caían algunas, doradas, al suelo y se trasladaban unos metros sobre el pasto. Ella las veía en el momento exacto en que estaban suspendidas en el aire y luego cuando se deslizaban en zigzag hasta posarse sobre la tierra o en la roca. Flotaban hasta ahí. Por toda esa zona había sombras que se escabullían dentro de las raíces oscuras. Las grandes copas descargaban su ramaje pesado hasta casi tocar el suelo. Como había llovido, las veredas estaban mojadas. *Los párpados del mendigo le parecían llagas, y se movían ardientes, como si estuvieran a punto de quemarse.* ¿Qué era aquel infinito circundante? Ella había podido observar esa mañana frente a un espejo ciertos deterioros causados por el paso del tiempo. La piel no era tan suave como al principio de su vida, y los ojos parecían cansados. Al mirar con atención, vio venas pequeñas y manchas circulares de color marrón en algunas zonas, que antes no estaban. Todo entró por la mirada. Las visiones y las ideas habían penetrado en ella ubicándose lejos adentro del cuerpo. Todo eso, las partes de su vida, y lo que pudo observar, no llega a comprenderlo. Entonces busca el pasaje, la llegada al no ser. *El camino del solitario es ver más allá de lo que ve. Percibir el origen y el fin, y el fundamento.* Lo piensa el Mesías y a veces lo dicta a sus elegidos. *No hay permanencia.* Y por eso frente al mar ella se queda; quisiera que la detención se sostuviera por más tiempo. Si contempla su corazón en silencio, y en secreto, lo ve vacío. Hay un agua quieta y blanca que expresa esa quietud. *Cuando llore, que nadie la escuche, porque su llanto no trae el consuelo de los otros. Todos los seres deambulan por la vida como caídos, sus luchas son vanas, y también las victorias.* Si no fuera por el frío, o por la picazón que sube por sus piernas, se hubiera quedado en la orilla. Pero el cuerpo la expulsa. Las gaviotas no frenan su vuelo cautivo. En el cielo cree ver los signos pero hay detención. Como si el pulso estuviera cortado. La caída es veloz pero en suspenso. Cierra los ojos para pensar a Dios. Su niñez fue el esplendor. El crecimiento de las plantas, y la entrada en los misterios del saber. Luego llegó el florecimiento. La profusión de luz. *Le había sido dado el cuerpo, su carácter y su origen, pero su fondo estaba hecho de la sustancia de la luz.* Si hay otras vidas no serán en este mundo. Aquí conoció las pasiones: el odio y el amor. Y atravesará la muerte. Cuando llegue a la línea en la que se suceden los destinos, el cuerpo se disipará. *Pero está frente a la pared, donde solo hay piedra.* La mirada se frenó. Si afloja los músculos y abre las costillas, se suelta el corazón, y fluye de este modo la respiración. Puede traspasar la piedra; y del otro lado quién sabe. ¿Acaso lo sé yo, que todo lo sé? Ella cerró los ojos. Era asimismo la oscuridad y la luz.

Miscelánea

Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico (Primera Parte)

Aníbal A. Biglieri*

Nota del Editor

El texto de este artículo, cuya continuación se publicará en el próximo número regular de *Gramma*, corresponde a una conferencia dictada por su autor en la Universidad del Salvador, el 17 de julio de 2012.

Introducción

El medievalismo es un campo de estudios institucionalizado y profesionalizado en el siglo XIX en Estados Unidos y varias naciones de Europa, y en la Argentina, durante la centuria pasada; en todos ellos, y en otros países también, posee una continuidad y un ritmo de crecimiento que invitan al optimismo mas no a su cuestionamiento, ni menos aún a preguntarse por su vigencia[1]. En efecto, a ambos lados del Atlántico, son muchas las voces que proclaman la vitalidad del medievalismo, y no solo del académico, sino también de otras formas de manifestarse (el «medievalismo literario», por ejemplo: Rodríguez Temperley, 2008, pp. 263-266), invalidando de entrada todo cuestionamiento sobre el presente y el futuro de esta disciplina. Sin embargo, no faltan tampoco las no menos numerosas alarmas de varios estudiosos, incluso de los más optimistas, que señalan la existencia de retrocesos y escollos,

* Profesor de Lengua Española y Literatura Española Medieval en la Universidad de Kentucky (Lexington) y editor de la revista *Romance Quarterly*. Correo electrónico: biglieri@uky.edu.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 169-193.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1 Si bien mantiene, en esencial, los temas tratados en la conferencia dictada el 17 de julio de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, este artículo la rehace considerablemente, con algunas supresiones y muchos agregados y una bibliografía final en la que se incluyen los trabajos tenidos en cuenta para su redacción. No hace falta aclarar que ni los temas aquí analizados agotan toda la problemática de los estudios literarios en el medievalismo actual ni la bibliografía pretende ser exhaustiva. Finalmente, conservando de alguna manera la presentación oral de la conferencia, se ha prescindido de las notas a pie de página: muchas podrían haberse incluido, sobre todo para citar pasajes que aclararían bastantes cuestiones y sugerirían otras, pero de haberlo hecho, este artículo habría superado con mucho la extensión permitida por las normas editoriales de *Gramma*. Tanto la conferencia como este artículo nos han dado la oportunidad de compartir, primero con los oyentes y ahora con los lectores, algunas reflexiones sobre el presente y el futuro de los estudios medievales, en particular en relación con los estudios literarios, y sin descuidar las conexiones del medievalismo con el hispanismo en general. El pasado, por supuesto, no queda fuera de consideración, pero incluirlo aquí excedería el espacio concedido para este trabajo.

de marginación y aislamiento, sobre todo en determinados países, ámbitos universitarios y áreas de investigación. Por supuesto, el panorama de los estudios dedicados al medievalismo hispánico (también llamado «hispanomedievalismo»: Gómez Moreno, 2010, pp. 19-20; 2011, pp. 14-15) es mucho más complejo y no puede describirse, ni mucho menos explicarse, por medio de fáciles y rápidas simplificaciones y generalizaciones, algunas de ellas, por añadidura, no siempre aplicables al caso argentino. No se trata, entonces, ni de caer en fáciles optimismos ni en, a veces, más fáciles pesimismos, sino de enfrentarse a el estado de la cuestión con el mayor desapasionamiento posible y, si se permite semejante osadía en tiempos «post-modernos», con el máximo de «objetividad», por mucho que se considere a esta pretensión como un «prejuicio» basado en un «positivismo sin examinar» (Bloch, 1993, p. 71, 1994, p. 170; Bloch & Nichols, 1996, p. 5; Sanmartín Bastida, 2004, p. 234).

Si bien se cuenta ya con buenos panoramas de los medievalismos argentino y panhispánico, una visión más completa de estos estudios requeriría también una mirada retrospectiva dirigida hacia los orígenes de los medievalismos europeos en el siglo XIX, analizados, entre otros, por Hans Ulrich Gumbrecht (1986) y Rebeca Sanmartín Bastida (2002) para Alemania y Francia, y España, respectivamente. La lista de temas por estudiar es extensa e incluye el nacionalismo y las historias e identidades nacionales, la institucionalización de estos estudios en las universidades y la profesionalización de la investigación filológica, la influencia del Romanticismo (y su idealización de los siglos medios) y el triunfo de la ciencia positivista, las teorías sobre los orígenes de las lenguas romances y de las literaturas nacionales (ante todo, de la poesía épica), la oposición entre Francia y Alemania en el terreno internacional y en el campo de la filología románica, el desarrollo de estos estudios en España y sus repercusiones en Hispanoamérica, Ramón Menéndez Pidal y su influencia en los medievalismos panhispánicos y la creación del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (Colombí, 2010, pp. 214-215) o del Colegio de México, en fin, una larga lista de cuestiones que aquí solo cabe enumerar. La bibliografía sobre estos temas es ya muy considerable, y los problemas, bastante numerosos como para merecer un estudio aparte (Bataillon, 1970, p. xxiii; Gumbrecht, 1986; Nichols, 1994, pp. 121-122; Sanmartín Bastida, 2002).

Esas reflexiones fueron surgiendo a lo largo de varias décadas de enseñanza e investigación de la literatura española de la Edad Media, y están muy lejos de haber cobrado forma definitiva. Tanto tiempo no pasa en vano y, como sin duda le debe suceder a todo medievalista, la labor académica viene acompañada por una continua interrogación sobre los fines de estos estudios y, en particular, sobre su vigencia y relevancia en este tercer milenio, en el cual Occidente continúa el alejamiento del mundo medieval iniciado con el advenimiento de la modernidad, por más paralelos que inútilmente se quieran encontrar entre aquel y la realidad de hoy (Eco, 1986, pp. 61-67). Hace ya varios años, Brian Stock afirmó (1990, p. 73), en relación con los medievalistas, que una cosa es que un grupo sostenga su derecho a existir, pero otra, sostener que esa existencia garantiza su relevancia. La cuestión sigue en pie y, a pesar de todos los optimismos, no puede soslayarse. Desde el campo de los estudios

históricos en Argentina, se pregunta Gerardo Rodríguez «Qué Edad Media para el siglo XXI» (2009, pp. 9-12), y lo mismo deberían hacer los estudiosos de la literatura medieval y, de ser posible, intentar una respuesta a un problema, para muchos, acuciante.

Esos problemas que presenta el estado actual del medievalismo hispánico son muchos y, de algunos de ellos, no parece que sus cultivadores tengan la conciencia todo lo clara que sería de desear. Precisamente por esta complejidad y también por restricciones de espacio, las páginas que siguen no pueden abordar todos los aspectos de la cuestión, limitándose aquí a algunas observaciones en ningún caso definitivas y varias veces tentativas, pero basadas en lo posible en datos objetivos, aunque no exentas aquí y allá de la opinión personal y quizás también polémica.

El estado del medievalismo no puede analizarse al margen de la situación del hispanismo, porque, si bien presenta ciertos rasgos específicos, como todas las otras áreas más especializadas de la investigación, es inseparable de los estudios hispánicos en general, con los cuales comparte muchos problemas, como se verá más adelante. Para el hispanismo, la bibliografía es ya lo suficientemente amplia como para tornarse casi imposible recorrerla en su totalidad y, lo que es peor, bajo la constante amenaza de obsolescencia: véanse, por ejemplo, el artículo «Hispanismo» en el diccionario de Germán Bleiberg y Julián Marías (1964, pp. 387-395), y los estudios reunidos en un número especial de la revista *Arbor* sobre «el hispanismo que viene» (Álvarez Barrientos, 2001) en el cual, varios investigadores reseñan el estado actual de las investigaciones en el hispanismo internacional. O un número monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Egido, 2003) que ofrece un «mapa del hispanismo», con casi cincuenta artículos que comprenden los más variados aspectos de la investigación; una bibliografía sobre el hispanismo (Blecua, 2003, pp. 77-78); una guía para el hispanismo en Internet (Marañón Ripoll, 2003); y un panorama bibliográfico final (Sánchez Laílla, 2003), «...seguramente el más completo hasta la fecha sobre el tema» (Egido, 2003, p. 36), que hace (casi) imposible todo intento de exhaustividad —como lo reconoció Abraham Madroñal al hacer un balance de los estudios de literatura en el inicio de un nuevo siglo (Madroñal, 2001)—. Tanto en el número de *Arbor* como en el del *Boletín,* se reseña una copiosa bibliografía sobre aspectos parciales del hispanismo y a las que quedan remitidos los lectores que deseen profundizar el estudio de todos ellos. A esto hay que agregarle las revistas dedicadas a este campo de investigación, cuyo elevado número, solamente en Estados Unidos, «produce vértigo» y corrobora esta certera impresión de la vitalidad del hispanismo actual (Frenk, 1994, p. 263; García Santo-Tomás, 2003). Y, con más razón, las bibliografías consagradas a los medievalismos son muchas y copiosas: para citar un solo ejemplo, la de Brooke Heidenreich (1997), muy lejos de ser exhaustiva, incluye una lista de estudios publicados en unos veinte años y comprende más de ochenta y cuatro entradas.

Un estudio completo y detallado del medievalismo argentino falta por hacer, pero hay ya antecedentes de consulta indispensable, y nada de lo que se afirma en este trabajo habría sido posible de no contarse con los aportes de varios estudiosos que han abierto el camino

e indicado las sendas a seguir. Para el medievalismo en particular, hay que comenzar con la historia que de esta disciplina, en el campo panhispánico, escribe Ángel Gómez Moreno (2011), pero con las numerosas adiciones que E. Michael Gerli (2013) le hace en la reseña a este libro, y para la Argentina, con la de María Mercedes Rodríguez Temperley (2008). A estos dos aportes, puntos de partida obligatorios de toda reflexión, se les suma una ya larga lista de otros trabajos debidos a varios investigadores (Chicote, 2002; 2003; 2006, pp. 9-10; Funes, 2006, por ejemplo), quienes, desde distintas perspectivas, países y tradiciones universitarias, han intentado, con variado éxito: a) trazar el pasado histórico de estas disciplinas en su etapa de institucionalización, profesionalización y consolidación y evaluar el papel que, en este proceso, les cupo a quienes Norman F. Cantor llama los «inventores» de la Edad Media (Cantor, 1991)[2]; b) evaluar el estado presente de estos estudios; y c) indicar pautas para avizorar su futuro y dar cuenta de los varios desafíos provenientes de otros campos del saber y de la realidad histórica misma, en estos inicios del siglo XXI y, en particular, en la Argentina de hoy.

Optimistas

Nada parece justificar más el optimismo de los hispanistas que cuando se reúnen en los congresos, como se puede comprobar en varios discursos inaugurales de los presidentes de la asociación internacional que los congrega. La ocasión, en efecto, se presta para que los participantes, en estas reuniones, se feliciten efusivamente por el estado actual de estas disciplinas: aunque atemperada por otros factores, es la «impresión netamente optimista» expresada por Lapesa o la confianza con la que Ana María Barrenechea puede mirar el porvenir. El primero reseña la «pujanza actual del hispanismo» (Lapesa, 1980, p. 1), la segunda, la «vitalidad, el número y la calidad» de los miembros de la Asociación (Barrenechea, 1982, p. 26; Redondo, 1998, pp. 10-11), cuya cantidad va en aumento con el paso del tiempo y la realización de los congresos (Deyermond, 1998, p. ix; Egido, 2007, pp. 7 y 14; Meregalli, 1989, pp. xix-xx; Redondo, 1998, p. 10; Siebenmann, 2000, p. xxvii). El hispanismo es «campo fecundo» (Lapesa, 1980, p. 4), tal como lo había vaticinado Menéndez Pidal en ocasión del primer congreso de la Asociación, en 1962 (Menéndez Pidal, 1964, p. 14), según lo recordará Alan Deyermond más de tres décadas después (Deyermond, 1998, p. x). En el año 2004 se registra la existencia de casi treinta asociaciones nacionales de hispanistas (González, 2007, p. 36), y el número creciente de estudiosos, también notado durante la celebración de estos congresos, confirma estos diagnósticos: ya no es ese grupo

2 Cantor, por cierto, no incluye a ningún estudioso del medioevo español en una galería en la cual, si se sigue a Gerli, habría que incorporar a Menéndez Pidal como «inventor» de esta Edad Media (Cantor, 1991; Gerli, 2001, pp. 116 y 125). Más suerte tuvo el medievalismo hispánico en la obra de Jaume Aurell y Francisco Crosas, *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century*, en la cual se incluyen artículos dedicados a Menéndez Pidal (Gómez Moreno, 2005), Claudio Sánchez-Albornoz (Martín, 2005) y Rafael Lapesa (Pérez Priego, 2005).

reducido que a finales del siglo XIX se dedicaba al hispanismo (Menéndez Pidal, 1964, p. 13), sino esos nutridos contingentes de unos trescientos sesenta investigadores reunidos en el noveno congreso, en 1986 (Meregalli, 1989, pp. XVII-XVIII); los cerca de setecientos que lo hicieron en el decimotercero, doce años después (Siebenmann, 2000, p. XXVI); los más de quinientos del decimocuarto, en el año 2001 (Schwartz, 2004, p. 21); el medio millar del decimoquinto, tres años más tarde (Egido, 2007, p. 8), y los casi setecientos del decimosexto, en el año 2007 (Civil & Crémoux, 2010, p. 6). Y al tomarle el «pulso» al hispanismo, con ocasión de la publicación de la bibliografía de las actas de los congresos de la Asociación (Fernández, 1998), Augustín Redondo (1998) traza también un cuadro muy halagüeño del estado actual de estos estudios. Lía Schwartz (1998) hace lo mismo acudiendo al vocabulario previsible, en este tipo de balances, de lo ya hecho, y en el cual, ya es casi obligatorio hablar de «crecimiento», «variedad», «renovación», «pluralidad», «multiplicidad», «superación de barreras lingüísticas e ideológicas», «eclosión de la teoría literaria», etc. En una palabra, «extensión y vitalidad» caracterizan al hispanismo hacia finales de la centuria pasada (Redondo, 2000, p. XXX). En el campo institucional, confirma todos estos diagnósticos la nutrida lista compilada por Miguel Marañón Ripoll (2002) de instituciones asociadas con el hispanismo y la enseñanza de la lengua española, asociaciones de hispanistas, academias de la lengua y centros y aulas del Instituto Cervantes en los cinco continentes.

Transcurrida ya la primera década del presente siglo, la mirada retrospectiva de Gómez Moreno no puede ser más alentadora, a pesar de la crisis que enfrentaba España en esos momentos y en los de hoy también. Gracias a la consolidación de la democracia, hubo un desarrollo en todos los órdenes y, en efecto, nada parece escapar a este cuadro: nuevas instituciones, generosos apoyos financieros de organismos públicos y fundaciones privadas —«...comenzó a caer una lluvia de millones que hizo posible cualquier proyecto» (Gómez Moreno, 2010, p. 22)—, nómina de medievalistas en continuo crecimiento, proliferación de congresos, coloquios y cursos de doctorado, las actividades de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, la crítica textual y la codicología, los beneficios de Internet, los préstamos interbibliotecarios, la catalogación de los manuscritos, incunables e impresos de archivos y bibliotecas, etc.

En la Argentina, sobre el estado del hispanismo, se puede constatar un cauto optimismo, si bien mitigado por circunstancias adversas. Se comprueba, por ejemplo, en dos ponencias presentadas por Emilia P. de Zuleta, en sendos congresos de la Asociación Argentina de Hispanistas. En el de Buenos Aires (1992), afirmó que, pese a las dificultades que enfrentan las universidades hispanoamericanas, habría razones para el optimismo (Zuleta, 1993, p. 31), y en el de San Juan (2001), enumeró una serie de factores favorables al desarrollo del hispanismo, entre otros, la difusión del español en el mundo, el fortalecimiento de la dimensión teórica, los activos intercambios entre Hispanoamérica, España y Estados Unidos (en un hispanismo sin fronteras asociado con la globalización), el creciente acceso a la bibliografía, los enfoques interdisciplinarios, la renovación de métodos, números monográficos e historias

literarias, etc. (Zuleta, 2002, pp. 15-20). Para el caso argentino, Melchora Romanos abriga una «esperanza de recuperación», opinión que expuso, dos años después, en una ponencia presentada en un panel dedicado al hispanismo (2001, p. 548; 2004, p. 85) y en otra, leída en el Congreso Nacional de Hispanistas. A pesar de reseñar el espacio cada vez menor concedido a la literatura española en los planes de estudio, Romanos concluye que se puede «...augurar un futuro de importantes logros de los estudios de Literatura española en la Argentina» (2006, p. 128). Por su parte, Gloria B. Chicote constata que el hispanismo en la Argentina se halla «...en un momento de expansión institucional y fortalecimiento de la disciplina» (Chicote, 2006, p. 13).

Pero los medievalismos, incluyendo el hispánico, no carecen de problemas, empezando por las definiciones y los deslindes cronológicos y terminando por la imagen que se tiene de la Edad Media dentro y más allá de los confines bastante estrechos de los recintos universitarios. Con relación a las primeras, los mismos términos que definen el campo de estudio no son ajenos a las controversias y conflictos, debido a que el concepto de *literatura*, *española* y *medieval*, está lejos de haberse resuelto en forma más o menos satisfactoria; cuándo comienza y concluye la Edad Media, en Europa y en España en particular, es también cuestión que todavía no se ha zanjado, ni es probable que esto suceda en un futuro más o menos próximo; y en relación con la imagen de la Edad Media, con sus proverbiales «oscuridad» y «tinieblas», los prejuicios iniciados con los humanistas del Renacimiento persisten hasta hoy con increíble tenacidad (Robinson, 1984).

Las dificultades, problemas y escollos no faltan —todo lo contrario—, pero, pese a todo, el optimismo reina por doquier entre los cultivadores del medievalismo, hispánico y no hispánico. Sería fatigoso dar cuenta aquí de todas estas manifestaciones, aunque sin duda sería útil enumerar en qué realidades se basan los estudiosos para trazar un panorama tan halagüeño de la situación actual. Para empezar, y si se piensa que nada hay más «objetivo» y elocuente que los números, basta hojear el programa del Congreso Internacional de Estudios Medievales que tiene lugar anualmente en Kalamazoo (Michigan): el del corriente año (2013) comprende quinientas ochenta y dos sesiones y alrededor de dos mil trescientos participantes. Y la cuarentena de páginas del programa impreso dedicadas a las casas editoriales ayuda a darse una idea del gran volumen de lo que se publica actualmente sobre la Edad Media.

Al futuro de los estudios medievales franceses, se le dedicó, en 1983, un número especial de la revista *L'esprit créateur* (pp. 5-102) y, en ese mismo año, Alexandre Leupin encontró motivos para ser optimista y constatar una «nueva vitalidad» en el medievalismo francés (1983, p. 21). En la década siguiente, proliferan las opiniones concordantes: la inauguran Stock, quien constata los firmes progresos logrados en el estudio científico de la Edad Media, liberado ahora de lo peor de las opiniones de la Ilustración y el Romanticismo (Stock, 1990, p. 53), y Suzanne Fleischman, que observa cómo esta disciplina se encuentra en un «momento crucial» frente a los desafíos del postmodernismo y la necesidad de indicar nuevas direcciones que justifiquen la continuación de la «Filología» (Fleischman, 1990, p. 19).

También William D. Paden (1994, pp. 23-26) encuentra muchas razones para felicitarse por el estado actual de los estudios dedicados a la literatura medieval francesa, y lo mismo Michael M. Sheehan (1994, p. 12) en su intervención en un congreso del año 1992 dedicado a analizar el pasado y el futuro de los estudios medievales. En el dominio panhispánico, Gómez Moreno aduce numerosas pruebas de la buena salud de que disfrutan los estudios medievales: por ejemplo, en Estados Unidos y en España, donde —concluye— «...queda claro que, a día de hoy, nuestra especialidad goza de una salud inmejorable», lo que repetirá páginas después, con la convicción de que «...sólo cabe pensar que seguiremos progresando a parecido ritmo», para concluir su libro afirmando que «...podemos encarar el futuro con fundado optimismo» (Gómez Moreno, 2011, pp. 105, 159-160, 164 y 194).

Párrafo aparte merece el llamado «nuevo medievalismo». Pocos estudiosos podrían ser más optimistas que R. Howard Bloch en el campo francés: lo proclama en 1993 con argumentos que reiterará al año siguiente (Bloch, 1993, p. 67; 1994, pp. 164-65), y con posterioridad junto con Stephen G. Nichols, al notar de entrada, en estos tres trabajos, que los «signos institucionales del "nuevo medievalismo"» se encuentran en todas partes: nombramiento de especialistas en las principales universidades, renovado interés de los estudiantes por la Edad Media, congresos dedicados a las nuevas orientaciones en estos estudios, publicación de series monográficas (Paden, 1994, p. 23), creación de revistas especializadas, varios números de ellas centrados en estos temas, etc. (Bloch & Nichols, 1996, pp. 1-2). Lo confirma la publicación, pocos años antes, del libro *The New Medievalism*, que incluye una sección de tres artículos dedicados específicamente a la «Nueva Filología», un estudio de Marina S. Brownlee (1991) sobre *Grisel y Mirabella* y otro de Gumbrecht sobre los cancioneros del siglo XV (Gumbrecht, 1991).

En el dominio hispánico, al iniciarse esa misma década de 1990, Roberto J. González Casanovas plantea todo un programa de estudios «neomedievales» para las investigaciones sobre Alfonso X, su época y su obra. Pero varios de los temas planteados conciernen no solo al rey sabio sino, en general, al estudio de la Edad Media española en sus más variados aspectos: las relaciones entre las teorías literarias «contemporáneas», por un lado, y la filología y la historia literaria, por otro; la superación del positivismo, formalismo y esteticismo del *New Criticism* y de la falta de «referencialidad cultural» de los estructuralismos y la deconstrucción; la redefinición de conceptos básicos: *textualidad*, *contexto*, *retórica*, *hermenéutica*, *filología*. Se incluye una lista de trabajos con un enfoque «neomedievalista» (González Casanovas, 1991-1992, p. xvii) y se postula un mutuo desafío entre el «neomedievalismo» y los estudios alfonsíes. Concluye González Casanovas que, pese a todo, el potencial «neomedieval» no ha sido completamente aprovechado por los estudiosos, ni estos han intervenido en el «diálogo teórico», ni han participado en los grandes debates del medievalismo de esa década.

En cuanto al medievalismo hispánico en particular, también la década de 1990 no pudo iniciarse con un panorama más optimista que el trazado por Germán Orduna en el discurso inaugural de las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, organi-

zadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (23-25 de agosto,1990): «reseña optimista», «halagüeño panorama», «perspectivas halagüeñas», «momento excepcional en el medievalismo hispánico», «momento brillante del medievalismo hispánico» son expresiones elocuentes de ese optimismo compartido por otros investigadores (Orduna, 1992, pp. 11-14). Funes y Chicote allegarán datos más concretos para justificarlo al hacer una revisión de las tareas de investigación llevadas a cabo en varias universidades argentinas: de La Plata, del Sur, del Comahue, de Cuyo, del Nordeste, de Buenos Aires, la Universidad Católica Argentina y el SECRIT o Seminario de Edición Crítica y Textual «Germán Orduna» (Chicote, 2000-2001, 2002, pp. 262-264 (véanse también Ferrario de Orduna, 2002, pp. 33-35; Gómez Moreno, 2010, p. 28). El medievalismo hispánico es una «corriente viva y dinámica», con una «pujanza» (Funes, 2006, pp. 50-51) continuadora de la labor iniciada por varios estudiosos, entre ellos María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962) y Germán Orduna (1926-1999). Chicote (2002, pp. 265-70) reseña las actividades desarrolladas en las universidades de Buenos Aires, Lomas de Zamora, del Sur, Comahue, Cuyo y La Plata, mientras que, para el hispanismo argentino en general, hay que consultar a Romanos (2001, pp. 540-546) y a Zuleta (1993, pp. 28-30), quien ofrece datos más precisos sobre los proyectos de investigación y los logros alcanzados en varias instituciones del país. En un panorama semejante, en cuanto al interés que hay en el país por los estudios de historia medieval española, espera Nilda Guglielmi que el medievalismo se «...muestre tan fecundo como lo ha sido en las últimas décadas» (1995, p. 285[3]). Y en relación con las investigaciones llevadas a cabo sobre el arte medieval y neogótico en Argentina, véase el informe de Richard A. Sundt (2012, pp. 6-7), el más reciente a la hora de escribirse este artículo.

Como quedó apuntado páginas atrás, la reseña más completa del medievalismo hispánico en Argentina se debe a Rodríguez Temperley, quien establece una cronología interna de su desarrollo bajo las rúbricas «el surco», «la simiente», «la siembra» y «la cosecha», que dan cuenta de la continuidad y vitalidad de estos estudios. A su lectura quedan invitados los lectores en busca de precisiones y datos que aquí no se pueden ni siquiera resumir, pero sí cabe llamar la atención sobre el anexo con que concluye este artículo, con abundante información sobre el desarrollo institucional del medievalismo en las universidades de Buenos Aires, La Plata, Tucumán, Cuyo, del Sur, del Nordeste, La Pampa y Mar del Plata, en el SECRIT, en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en la Universidad Católica Argentina, en la Universidad de Morón y en otras instituciones y centros de investigación (Rodríguez Temperley, 2008, pp. 269-293). Son veintitrés páginas bien nutridas sobre lo mucho que se ha publicado (libros y revistas) que confirman por qué hay razones no menos abundantes para el optimismo. En este trabajo, y en muchos otros que se van citando en el presente artículo, encontrará el lector datos más específicos sobre las revistas especializadas, los congresos regionales, nacionales e internacionales que tienen

3 Véase también González de Fauve, 2002.

lugar con regular periodicidad, dedicados enteramente a, o que incluyen sesiones sobre, la Edad Media y las instituciones y centros de investigación más importantes consagrados a estos estudios en España, Estados Unidos, Hispanoamérica y Argentina. Una vez más, el lector debe recurrir a la historia de Gómez Moreno, con capítulos dedicados a otros países en que se cultivan también los estudios medievales, a los trabajos editados por Joaquín Álvarez Barrientos en un número especial de la revista *Arbor* y al artículo de Rodríguez Temperley para el caso específico de la Argentina.

Pesimistas

Pero estas muestras tan generalizadas de optimismo vienen muchas veces mitigadas por la comprobación de que a los medievalismos, incluido el hispánico, no les faltan obstáculos, escollos, amenazas y retrocesos. Por cierto que ya no se vive en aquel clima del Renacimiento y sus humanistas, quienes se veían a sí mismos como los continuadores de las culturas clásicas, una vez concluido el largo paréntesis de la «edad oscura» (Aurell, 2005, p. 12; Paden, 1994, p. 18). Ni en la Argentina persiste el anti-hispanismo, producto de las guerras de la independencia, ni la hostilidad contra España de tantos autores y escritores del siglo XIX, muchos de ellos víctimas de no pocos infundados prejuicios, cuando no de irracionales animosidades y alentados por posturas francófilas, anglófilas e hispanófobas (Chicote, 2003, p. 134, 2007, p. 22; de Diego, 2004). Pero si estos obstáculos del pasado han desaparecido, persisten los desafíos del presente y los que se pueden vaticinar para un futuro, por cierto, nada alentador, algunos formidables y todos dignos de una seria consideración por parte de los medievalistas. Esta afirmación vale sobre todo para aquellos investigadores que corren el peligro de entregarse a una cierta complacencia frente a tanta vitalidad, salud, pujanza, fecundidad y halagüeñas perspectivas de los estudios medievales. Más aún, en ese mismo año de 1990, Lee Patterson no cree que sea inevitable que los estudios medievales tengan un futuro (1990, p. 2) y nueve años después Sheldon Pollock, desde otros campos de investigación (sánscrito), se pregunta si la filología tiene un futuro, incluso en Estados Unidos (2009, pp. 945-950). Y es muy de notar que aun en más de una alocución inaugural en los congresos internacionales de hispanistas, en las cuales suelen abundar las notas de confiado optimismo, no han faltado tampoco las advertencias y admoniciones: así, el mismo Lapesa lamenta la «...creciente preterición de las humanidades clásicas y modernas» con la «consiguiente disminución de los puestos» (1980, p. 1), Juan López-Morillas describe «...una desdichada realidad presente y el vaticinio de un nada risueño porvenir» (1986, p. xxviii) y Margit Frenk recuerda cómo los países iberoamericanos siguen «inmersos en la crisis» y los hispanistas, carentes de recursos, están «cada vez más aislados» (1994, p. 262), algo que en un congreso anterior también había lamentado Jorge de Sena: «...fuera de nuestro mundo, no tenemos audiencia casi ninguna» (de Sena, 1980, p. 22). Pero, curiosamente, también López-Morillas ofrece una larga lista de problemas derivados de la situación contraria, tal como lo comprueba para el caso norteamericano: un exceso de recursos puede dar lugar a

cambios muy rápidos, improvisaciones de todo tipo, mal funcionamiento de las instituciones, etc., todo ello seguido de un «rudo despertar"» (1986, pp. xxv-xxviii).

Los progresos logrados por el medievalismo (y el hispanismo) no impiden comprobar que también existen factores adversos y no solo en Argentina, sino también en aquellos centros de investigación donde ese dinamismo pareciera no tener trabas. Para Estados Unidos, por ejemplo, es muy ilustrativa la lista de problemas que enfrenta el hispanismo norteamericano, algunos de los cuales también están presentes en otras áreas del mundo hispánico (Gies, 2001, p. 507; Maurer, 2003, pp. 149-150). Varios estudiosos, incluso entre los más optimistas, han hecho oír sus voces de alarma y, en particular, en torno de un tema que se repite a menudo: la marginación de los estudios medievales. Ya Leupin (1983), que ve razones para el optimismo y que reseña libros que atestiguan esa nueva vitalidad, resume también, en la misma página de su artículo, una situación que se va a repetir en otros medios: los estudios medievales —dice— están «perdiendo terreno», en el mejor de los casos, marginados en las instituciones, y en el peor, excluidos del *curriculum* (p. 21). Un año antes, Bonnie Wheeler, con infundado optimismo, creía que los profesores de estudios medievales podían aportar a la educación universitaria el «centro (*core*) del centro» del *curriculum*, junto con métodos innovadores en la enseñanza (1982, p. 239). Posición más «central» en los planes de estudio no se puede pedir, pero ya en la primera página de la introducción de Nichols a varios artículos sobre la «Nueva Filología», justamente en ese año de 1990 en que tantas voces optimistas se dejaron oír, incluso en la Argentina, se advierte sobre la marginación de la filología medieval por «metodologías cognitivas contemporáneas» y la perduración de concepciones anacrónicas aún bajo el impulso del nacionalismo político y del positivismo científico del siglo xix (Nichols, 1990, p. 1; Fradenburg, 1997, p. 224). De las contribuciones a ese número de *Speculum*, la de Patterson —quien también nota esta situación en otro trabajo publicado ese mismo año (1990, p. 2)— es la que más hincapié hace en esta marginación, al menos en el mundo anglo-americano, en particular, por el desarrollo de nuevos estudios («...ethnic studies, feminist studies, gay studies, film studies, cultural studies generally» [«...estudios étnicos, estudios feministas, estudios *gay*, estudios sobre cine, estudios culturales en general»] [1990, p. 2]) y por ser el medievalismo un «extraño enclave» en los estudios literarios, con repercusiones muy específicas a la hora de nombrar nuevos profesores (Patterson, 1990, pp. 91-92). En fin, Patterson observa que la estructura profesional de los estudios medievales sigue siendo «sorprendentemente jerárquica», como puede verse en el funcionamiento de la Medieval Academy of America y su revista *Speculum* (Patterson, 1990, pp. 102-103; 1990, p. 3). Dos años después, Anne Middleton vuelve a la marginación de los estudios medievales, pensando que podría superarse gracias a la «...comunidad de intereses intelectuales con investigadores de las literaturas étnicas y coloniales» (1992, p. 30). A todo esto habría que agregar que, con cada nueva corriente crítica a la que el medievalismo permanece ajeno, se renueva esta marginación y se prolonga su «exilio teórico»: la última tendencia, por ahora, parecería ser el post-colonialismo (Holsinger, 2002, pp. 1197-1199).

Las circunstancias en que se desenvuelven los estudios medievales varían según las naciones, y tampoco las situaciones son las mismas en las universidades y centros de investigación de un mismo país. De allí que afirmaciones como estas de Patterson y de otros estudiosos que se vienen reseñando o se citarán después, no sean siempre aplicables al medievalismo hispánico argentino, pero ello no impide que se puedan hacer comparaciones que ayuden a entender mejor la situación local, ni que el conocimiento de lo sucedido en otros ámbitos contribuya a un diagnóstico más preciso de los problemas por enfrentar y las soluciones por proponer.

No todos comparten este pesimismo, al contrario; en la Argentina misma ya se han visto varias manifestaciones que irían en contra de las opiniones de Patterson. Y también como Paden, por ejemplo, le harían notar que omite varios factores importantes, entre ellos la celebración de congresos, la publicación de revistas y la preparación de tesis doctorales, todo lo cual no solamente corrobora la vitalidad de este campo de investigación, sino también aleja todo temor de que sus cultivadores queden recluidos en un «gueto», en las universidades (Paden, 1994, pp. 21-26). A riesgo de cometer imperdonables omisiones, recuérdense las Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Universidad Católica Argentina), las Jornadas Interdisciplinarias de Estudios de las Mujeres (Universidad Nacional de Cuyo) o los congresos patrocinados por la Asociación Argentina de Hispanistas, la Asociación Internacional de Hispanistas (Chicote, 2006, pp. 10-11; Romanos, 2001, p. 539) o la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), revistas como *Temas medievales* e *INCIPIT* (Ferrari 2000-2001; Ferrario de Orduna, 2002, pp. 34-35; Funes, 2000-2001) y el número de doctorandos en literatura e historia medieval españolas en varias instituciones argentinas (Chicote, 2002, p. 264).

La Triple Marginación

Pero sean cuales fueren los diagnósticos que se hagan sobre la situación presente del hispanismo y del medievalismo hispánico, hay un aspecto en el optimismo de Paden que no puede aceptarse sin un examen previo: la no reclusión de los estudiosos en un «gueto». Porque, en efecto, hace ya décadas que viene sonando la alarma sobre la marginación del hispanismo. En 1983, en un número especial de la revista *Ideologies and Literature,* se debatió el tema «Problemas para la Crítica Socio-Histórica de la Literatura: Un Estado de las Artes», algunas de cuyas contribuciones destacaron la marginación de estos estudios en la sociedad y las universidades norteamericanas en general y de las literaturas hispánicas en el canon. No se pueden suscribir todas las ideas vertidas en esos artículos ni la situación que describen es la misma tres décadas después, pero sí hay que notar la insistencia con que varios colaboradores se refieren a este problema. John Beverley describe al hispanismo como uno de los campos «más marginales y menos prestigiosos» (1983, p. 11) en el mundo académico norteamericano, y Elias L. Rivers planteó los mismos problemas, en particular, ese estado marginal del hispanismo en Estados Unidos (1983, pp. 82-83). Pocos años antes, de Sena había acusado a los hispanistas de estar «ensimismados en su propio campo» (1980, p. 22),

y décadas después, David T. Gies vuelve al mismo tema en relación con la «teoría» y la necesidad de «...crear escuelas teóricas que salgan de nuestros textos y departamentos en vez de venir a colonizarlos» (2001, p. 509). La situación persiste y, en un congreso internacional de hispanistas, Egido sigue lamentando la «presencia minoritaria de las letras hispánicas en los cánones al uso» (2007, p. 17).

Hay algunos hechos, aislados, sin duda, pero llamativos. Se pueden escribir más de cuarenta páginas sobre el «futuro de las humanidades» sin hacer ninguna referencia a la Edad Media y sus literaturas, lo cual se justificaría por el carácter general de esos cinco trabajos presentados en un *forum* dedicado a dicho tema y organizado por la Modern Language Association (Scholes et al., 2005, pp. 7-46). Pero cuando se hace un balance del estado actual y las perspectivas futuras del hispanismo británico con solo dos referencias muy pasajeras —fugacísimas más bien— a los estudios medievales, no puede uno menos que alarmarse, sobre todo cuando a ese hispanismo se le augura «un futuro lleno de vitalidad» (Deacon, 2001, pp. 602, 604-605): la marginación del medievalismo, en efecto, puede empezar dentro del hispanismo mismo.

Pero quizás el ejemplo más elocuente de esta marginación del medievalismo hispánico y de la Edad Media española sea el estudio de Patrick J. Geary incluido en el volumen colectivo *The Past and Future of Medieval Studies*, que recoge la mayor parte de las ponencias leídas en un congreso dedicado a ese tema, en la Universidad de Notre Dame, en febrero de 1992. Para preparar su intervención, Geary se puso en contacto con investigadores canadienses y norteamericanos especializados en literaturas inglesa y francesa, historia del arte y otras disciplinas, además de otros estudiosos británicos, franceses, alemanes, belgas, austríacos e italianos que trabajan en Europa. Los resultados son, ciertamente, muy interesantes en lo que concierne a las semejanzas y contrastes entre los medievalismos de uno y otro lado del Atlántico, cada uno con sus virtudes y aciertos, defectos y deficiencias, y en campos tan variados como la musicología, el latín medieval, los estudios bizantinos, las historias francesa e italiana, la filosofía, las mujeres, etc. Pues bien, en las trece páginas del artículo no se hace *ninguna* referencia a la Edad Media española: España, simplemente, no existe, ni tampoco el medievalismo hispánico y sus cultivadores (Geary, 1994).

En general, y para hacerle justicia a Patterson, hay que mencionar también las soluciones que propone para remediar esta situación y superar el aislamiento de los estudios medievales: desmantelar las barreras que los separan de las ciencias humanas, realizar conferencias, congresos, seminarios y cursos que favorezcan la coparticipación de medievalistas y no medievalistas, auspiciar la colaboración de unos y otros en la contratación del cuerpo docente, cuestionar los presupuestos de que una «...Edad Media unificada es en sí misma parte de la mitología post-renacentista de la diferencia», etc. (Patterson, 1990, pp. 104-107). Todo un programa de actividades que exige, entre otras cosas, practicar, con hechos que vayan más allá de las expresiones de deseos y las proclamas retóricas, una verdadera labor interdisciplinaria, algo que Dinko Cvitanovic (1999, p. 28) considera como una de las tareas del

hispanismo actual, y que Zuleta constata está sucediendo en el ámbito hispánico (2002, p. 17). La «interdisciplinariedad», «pluridisciplinariedad» o «multidisciplinariedad», por cierto, está en la raíz misma de los estudios medievales y requiere un diálogo constante con muchos otros campos del saber, según lo vieron ya varios de los grandes medievalistas del siglo xx (Aurell, 2005, p. 10).

Los obstáculos que hay que vencer para llevar a cabo este tipo de investigación y enseñanza interdisciplinarias, en Argentina y en todas partes, y con las diferencias de matices que se quieran, son varios, empezando por la tendencia al aislamiento de muchos profesores y el sentido de «propiedad» que pueden sentir sobre su campo específico de investigación, si bien para España, Madroñal registra la creación de grupos de investigación (Madroñal, 2003, p. 166), como también sucede en Argentina, incluyendo varios dedicados a los estudios medievales. Impedimento también para una labor interdisciplinaria pueden ser las rígidas estructuras de la burocracia universitaria, que suelen convertir a los departamentos y facultades, que no son otra cosa que jurisdicciones administrativas, en verdaderos cotos epistemológicos «cerrados» y celosamente custodiados por sus guardianes de turno. Luis Beltrán Almería lo registra en el caso de las universidades españolas con sus «áreas del conocimiento» (2005, p. 46, nota 4), y Roger Wright (2010, p. 158) lo observa en la incomunicación entre hispanistas y latinistas, que trabajan en diferentes departamentos, situación que merecería compararse con la que Middleton había registrado bastantes años antes para los llamados programas de *area studies* en las universidades de Estados Unidos (Middleton, 1992, pp. 22-23). Desde Francia, se ha dicho que la «lógica de la especialización científica» se transforma en «lógica institucional» y después en «lógica de carrera» (Dumoulin, 1995, p. 131).

En realidad, la situación es más compleja, ya que se pueden postular dos tipos más de marginación. En efecto, a la del hispanismo en general y dentro de la institución universitaria, se le puede sumar, en primer lugar, la más específica marginación de las literaturas hispánicas en el *curriculum* universitario. Se plantea aquí el tan discutido problema del «canon», al que se refieren Rivers (1983, pp. 82-83) y Juan Ignacio Ferreras (1983, pp. 88-92), quien analiza las nada fáciles relaciones entre «canon» e «ideología». De nuevo, mucho ha cambiado desde que se publicaron estas páginas, pero no hay ninguna duda de que el predominio, y alguna vez verdadero monopolio, del estudio de la literatura española se ha terminado en más de una institución universitaria. Pero ha dado también sus frutos: Frenk se dedicó al estudio de la literatura española porque en aquel entonces, en la Universidad Nacional Autónoma de México, «...se privilegiaba la literatura española sobre la mexicana, ahora predominante» (Frenk, 2011, pp. 131-132). La literatura peninsular, en efecto, ha cedido el paso, primero, a una coexistencia con los estudios de las literaturas hispanoamericanas, más o menos pacífica u hostil según los casos (Shumway, 2005, p. 294), y después, a una mayor atención e interés hacia estas últimas, a todo lo cual se agrega el estudio de la literatura de los «latinos» en Estados Unidos: todos estos fenómenos han sido repetidamente observados por los hispanistas, configurando una situación que, en las universidades norteamericanas,

Alberto Moreiras cree «irreversible» (1993-94, pp. 407-08)[4]. Este avance de la literatura latinoamericana, en Estados Unidos, se puede comprobar comparando los datos de 1969 y 1989, que evidencian el número creciente de tesis doctorales dedicadas a este período y la disminución de las escritas sobre literatura peninsular, y de las cuales, el 65% lo fueron sobre la literatura española del siglo XX (McGaha, 1990, pp. 226-227). Habría que hacer un seguimiento de estas cifras en años más recientes, pero es de suponer que este proceso se ha acentuado con el correr del tiempo. Las razones son bien conocidas: en Estados Unidos, por ejemplo, se han mencionado las repercusiones de la revolución cubana de 1959, y allí y en otros países de habla hispánica, el llamado «boom» de la las literaturas de Hispanoamérica, unido al muy difundido prejuicio de que *nada* bueno, incluyendo la literatura, podía salir de la España de Francisco Franco (de Diego, 2004, pp. 93-94), supuestamente «tierra arrasada» y sumida en un «páramo intelectual» (Egido, 2003, p. 19; Zuleta Alvarez, 1990, pp. 8-9, 13 y 31). Es imposible generalizar ahora en qué medida todos estos procesos históricos y literarios han incidido en el estudio de la literatura española, pero no es nada raro que, en más de una institución, esta última haya pasado del «centro» a la «periferia», y que la literatura española medieval, a su vez desplazada en el interés de profesores y alumnos por la del Siglo de Oro o la contemporánea, se encuentre, peor aún, en la «periferia de la periferia». Una vez más, no son las mismas situaciones en Estados Unidos, Argentina y la «América Media» (Barriga Villanueva & Butragueño, 2001, p. 519), pero las comparaciones son útiles para calibrar mejor el panorama local.

En fin, la última y más amplia marginación es la de los intelectuales en general en la sociedad en que viven, enseñan y escriben. Geary, por ejemplo, en su reseña del medievalismo en Norteamérica, se refiere a un *cordon sanitaire* mental que separa al mundo académico en general, y a los estudios medievales en particular, del resto de la sociedad (Geary, 1994, p. 56), mientras que Patterson va más allá al afirmar que los estudios medievales son un refugio para los que no quieren o son incapaces de enfrentarse con las exigencias de la vida intelectual contemporánea y que la filología no puede justificarse en nombre de su «efectividad social» (Patterson, 1994, pp. 238-239). No es tema para tratarlo aquí: es demasiado amplio y complejo como para resumirlo en pocos párrafos, pero volviendo a lo dicho hace tres décadas, se puede recordar a Ferreras cuando lamenta que los intelectuales «...han sido sustituidos en buena parte por los tecnócratas (técnicos más intelectualidad) y en el peor de los casos, por los técnicos (técnicos sin intelectualidad)» (1983, pp. 88-89). Más aún, desde una perspectiva marxista, Beverley se preguntó si el hispanismo puede ser una «práctica radical», y la respuesta es que sus cultivadores no pueden escapar a la impresión de ser «eunucos políticos» (1983, p. 11). Justamente en 1983 se publicó, en forma de libro, un número de la revista *Critical Inquiry* del año anterior sobre la «política de la interpretación», en cuya colaboración Edward W.

4 Véanse también Birkenmaier, 2010, pp. 201-202; Chicote, 2007, p. 23; Frenk, 1994, p. 261; Gies, 2001, pp. 495-496 y 499-501; González, 2007, p. 38; Romanos, 2006, p. 124; Schwartz, 2002, pp. 3 y 4).

Said ofrece una crítica devastadora de la (auto)marginación de los intelectuales y humanistas de la cual no se salvan tampoco críticos marxistas como Fredric Jameson, Terry Eagleton y Frank Lentricchia. Según Said, el discurso marxista, que existe solamente dentro los confines del mundo académico, es un discurso «enrarecido» de marxistas literarios que escriben para otros marxistas literarios en «reclusión claustral» y para quienes la crítica es «solo» crítica literaria, el marxismo es marxismo, y la política es principalmente aquello de que el crítico habla con nostalgia y sin esperanzas (Said, 1983, pp. 16-19).

Tampoco es este el momento de examinar en detalle la actualidad de esta situación de hace tres décadas (bastantes cosas han cambiado desde entonces), ni de analizar las propuestas de Beverley, Rivers y Ferreras para superar todas estas limitaciones, ni es propósito de este trabajo describir el estado presente del hispanismo y del medievalismo hispánico en Estados Unidos (lo cual requiere un estudio aparte: véanse, para empezar, Birkenmaier, 2010; Gies, 2001; Gómez Moreno, 2011, pp. 106-117; Kagan, 2002), pero sí trasladar estas preguntas al ámbito argentino de hoy, por lo menos, pero no solo para interrogarse cuál es, o debería ser, la contribución de los estudios medievales a la sociedad en general. Y ya que se trata de evaluar la relación entre hispanismo y sociedad, habría que considerar entre tantas otras cuestiones, la que plantea Germán Gullón acerca de las prensas universitarias: en Estados Unidos «...poseen una incidencia social nula. Algo de eso empieza a suceder en España, y en Europa en general, pero todavía se mantiene un cierto nivel» (1994-1995, pp. 448-449). Como se ve, el tema es muy complejo y no se puede reducir a esquemas simplistas, pero aun así, si se lo quisiera resumir en una fórmula, se podrían recordar las críticas de Stanley Fish (1989, p. 213) a los artículos de Walter Jackson Bate y Said (a este último ya se hizo referencia anteriormente), en los cuales se plantea, entre otros problemas, el estado de la profesión y la relación de esta con la sociedad (Bate, 1982)[5]. Fish toma distancia de ambos, haciendo ver que, según el primero, los profesores de literatura no son suficientemente marginales y, según el segundo, lo son demasiado: un tema más para el debate sobre el hispanismo y el medievalismo de hoy.

Escollos, Problemas y Desafíos

No son estos los únicos problemas que enfrentan el hispanismo y el medievalismo hispánicos en la actualidad. Ciertamente, nadie puede acusar a Gómez Moreno de ser pesimista, pero aun así no falta, en su historia del medievalismo panhispánico, la mención de varios escollos: con pocas excepciones (las *Coplas* de Jorge Manrique, *La Celestina*) hubo que rescatar del olvido a toda una literatura; en Estados Unidos, el «...ascenso irresistible de la literatura hispanoamericana y la postergación de la literatura peninsular, particularmente la perteneciente a los siglos medios» (Gómez Moreno, 2011, pp. 26) —como se dijo antes, su relegamiento a la «periferia de la periferia»—, si bien «...el panorama va cambiando e invita

5 Véase Esch, 1992, pp. 381-384; Said, 1983.

al optimismo» (Gómez Moreno, 2011, pp. 115-117); en España, «una crisis que todo lo destruye» (Gómez Moreno, 2011, pp. 164) (en el año 2011), aunque tan severo diagnóstico se mitiga con la afirmación que cierra ese mismo capítulo: «Tiempos hubo peores y se salió de ellos airosamente y con energía redoblada» (Gómez Moreno, 2011, pp. 180); en fin, la injerencia de la política en el mundo académico, etc. (véase también Gómez Moreno, 2010, p. 40). Este último factor no es nada desdeñable, sobre todo en aquellos países cuyas universidades han estado dominadas por una politización que, muchas veces, arrasa con todo lo que debe ser una vida auténticamente académica y dedicada a la enseñanza y a la investigación. Hay que recordar, en este contexto, cómo la Asociación Internacional de Hispanistas procuró mantenerse, en palabras de varios de sus presidentes, al margen de toda influencia y compromiso político, poder estatal, protección oficial, política cultural y sin el apoyo de ningún gobierno (Bataillon, 1970, p. xxi; Deyermond, 1998, p. vii; López-Morillas, 1986, p. xxiii; Meregalli, 1989, p. xv; Rosenblat, 1982, p. xvii; Siebenmann, 2000, p. xxvi).

Nada de esto es ajeno a las realidades argentinas de hoy (2013), empezando por esta politización que viene de larga data. Aquí no faltan los obstáculos y la marginación, cuando no las penurias de una profesión mal remunerada, la falta de estabilidad en los puestos docentes, los magros presupuestos, las dificultades para obtener recursos financieros para las publicaciones, las bibliotecas carentes, a veces incluso, de los instrumentos más indispensables de investigación, y una larga lista de problemas institucionales y culturales, entre los cuales hay que incluir también, como lo observa Egido, a propósito de España, «...al exceso de información y a la burocratización académica que apenas deja resquicio a la investigación propiamente dicha o al sosiego debido en la docencia» (2007, p. 3)[6]. Agréguense aún, por si todo esto fuera poco, la masificación de la enseñanza universitaria en todas partes y no solamente en España (Egido, 2007, p. 4; López, Talens & Villanueva, 1994, p. x), la crónica «politización» de las universidades argentinas (de la que son igualmente responsables autoridades, personal docente y no docente, estudiantes, gobernantes y políticos de las más variadas tendencias), los concursos viciados y la «endogamia» crónica de más de una institución.

Otra vez, el caso de España es para un párrafo aparte: en la época franquista, Clara E. Lida se encontró con un contexto «endogámico y jerárquico», pero, a pesar de la «transición», la «apertura» y la «democratización» de la sociedad española y sus instituciones, estos problemas persisten aún, a juzgar por sus propias palabras: «Por lo que he podido observar décadas después [!], algunos de estos problemas todavía aquejan al mundo universitario español» (Lida, 2011, p. 98). Lo mismo había registrado Ángel G. Loureiro (1995, p. 33) en 1995: rigidez, autarquía, endogamia y jerarquías son las principales causas del predominio de la «Filología» e impedimentos de una renovación de métodos en las universidades españolas, si bien, más recientemente, Julio Ortega constata que «...en las nuevas promociones la vieja impronta de la endogamia y el autoritarismo ha empezado a ceder» (2010, p. 12).

6 Para Estados Unidos véase Borrachero Mendíbil, 2010, p. 194.

Pocas páginas después, Beltrán Almería comienza su artículo lamentando que haya dominios de la cultura, en primer lugar las universidades, todavía marcados por el franquismo, al que identifica con un «estilo de reflexión torpe y autoritario», para pasar luego a detallar las causas de esta situación, que encuentra ante todo en la «debilidad del antipositivismo» (2005, pp. 44-46). Obsérvese la fecha de publicación de estos trabajos, recuérdese que la muerte de Franco se produjo en 1975, háganse, con todas las precauciones del caso, las comparaciones con la Argentina, «en democracia» desde 1983, y sáquense las debidas conclusiones. Entre otros, son estos los principales problemas que conspiran contra la marcha «normal» de la investigación y la enseñanza, pero en la Argentina las dificultades, por supuesto, no son tampoco de ahora: las tuvo que enfrentar en su momento, entre tantos otros, Sánchez Albornoz para llevar adelante sus investigaciones (y las de sus discípulos) sobre historia medieval y poder publicar los *Cuadernos de Historia de España* (González de Fauve, 2002, p. 286; Pastor, 1991, p. 128).

En términos generales, y para todo el ámbito hispanoamericano, ya había enumerado Zuleta varios hechos: fondos bibliográficos desactualizados; deterioro de los equipos de investigación; luchas por el poder «enmascaradas en posturas ideológicas o científicas», observación muy lúcida, y para no olvidar[7]; imposibilidad de publicar (Zuleta, 1993, p. 31[8]. A todo esto, Zuleta agrega el retroceso en la enseñanza de la literatura española en los niveles medio y superior, pero con un avance en los niveles de posgrado (1993, pp. 31-32; 2002, p. 19). Romanos constata que, pese a la constitución del Mercosur, se ha avanzado muy poco en el campo de la cultura, que las comunicaciones entre países son difíciles de establecer —lo mismo lamenta Álvarez Barrientos (2001, pp. x-xi)—, que prepondera el estudio de la literatura hispanoamericana y, para el caso argentino, observa la alternancia de «procesos cíclicos de ascenso y descenso», dificultades editoriales y la mencionada reducción del lugar que se le asigna, en los planes de estudio, a la literatura española en las universidades y en la enseñanza secundaria (2001, pp. 535-536, 539 y 546-547). Concretamente, observa Romanos que «...con la reinstauración de la democracia [en 1983] se modificaron los planes de estudio y en forma notoria se disminuyó el número de los cursos de Literatura española y de los tres tradicionales (Medieval, Siglos de Oro y Moderna y contemporánea) en el mejor de los casos quedaron dos y en el peor solamente uno» (2004, p. 84)[9], por lo cual no hace falta mucha imaginación para darse una idea de cuánto se podrá estudiar de la literatura medieval en una sola materia o incluso en dos. Pero no es solo esto: con el incesante deterioro que ha sufrido la educación secundaria, producto de muchos factores y, en primer lugar, de las políticas educativas implementadas por los gobiernos argentinos, el problema ya va mucho más allá de la periodización de los cursos universitarios, puesto que, sean cuales fueren las literaturas

7 Para un caso francés véase Dumoulin, 1995, p. 131.

8 Para las dificultades de publicar libros de temas hispánicos en Estados Unidos véase Gies, 2001, p. 505.

9 Véase también Romanos, 2006, pp. 123 y 125-126.

que se enseñen, los contenidos que se impartan y los métodos que se utilicen, el verdadero desafío lo plantea el nivel de preparación de los alumnos que ingresan en las universidades: Zuleta se refiere, sin eufemismos, al «...estado actual, casi de analfabetismo, con que llegan los jóvenes al nivel superior» (2006, p. 113). Lo que también se lee en la actualidad sobre el estado de la educación en España e Hispanoamérica no es nada alentador y, para Estados Unidos, es muy interesante ver lo que dice Michael McGaha sobre los altibajos que se pueden comprobar en la calidad de los estudiantes norteamericanos a través de los años (1990, pp. 225-226). En el caso español, lamenta Egido que «...el panorama de la enseñanza básica de la lengua y de la literatura españolas en España sea cada vez más desolador» (2007, p. 3), líneas escritas hace apenas seis años.

En este contexto general, trazado aquí en líneas muy gruesas, se destacan varias cuestiones por considerar en la continuación de este trabajo, entre ellas: la recepción, en el hispanismo y el medievalismo, de varias corrientes teóricas y críticas, las «ideologías» de los hispanismos, las crisis presentes y los futuros que se avecinan y el lugar que ocupa el medievalismo argentino en el conjunto del medievalismo panhispánico.

Referencias Bibliográficas

Álvarez Barrientos, J. (2001). Presentación. El hispanismo que viene. *Arbor, 168* (664), IX-XI.

Álvarez Barrientos, J. (2011). Mirar las miradas. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.). *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (pp. 7-13). Madrid: Siglo XXI.

Aurell, J. (2005). Introduction: Medievalism and Medievalists in the 20th century. En Aurell, J. & Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 9-23). Turnhout, Bélgica: Brepols.

Barrenechea, A. M. (1982). Relación de Ana María Barrenechea, Presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Bellini, G. Ed.). *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980* , Vol. I pp. 25-27). Roma: Bulzoni Editore.

Barriga Villanueva, R. & Martín Butragueño, P. (2001). El hispanismo en México, América Central y Las Antillas. *Arbor, 168* (664), 513-32.

Bataillon, M. (1970). Alocución. En Magis, C. H. (Ed.). *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. XXI-XXIV). México: El Colegio de México.

Beltrán Almería, L. (2005). Hispanism and New Historicism. En Epps, B. & Fernández Cifuentes, L. (Eds.). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (pp. 270-81). Lewisburg: Bucknell University Press.

Beverley, J. (1983). Can Hispanism Be a Radical Practice. *Ideologies & literature, 4* (16), 9-22.

Birkenmaier, A. (2010). El hispanismo en Estados Unidos: literatura, estudios culturales y lingüística en el panorama actual. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 199-210). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Blecua, A. (2003). Hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 73-78.

Bleiberg, G. & Marías, J. (Eds.). (1964). *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente.

Bloch, R. H. (1993). The Once and Future Middle Ages. *Modern Language Quarterly*, (54), 67-76.

Bloch, R. H. (1994). Old French Literature and the New Medievalism. En Paden, W. D. (Ed.). *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (pp. 164-77). Gainesville: University Press of Florida.

Bloch, R. H. & Nichols, S. G. (1996). Introduction. En Bloch, R. H. & Nichols, S. G. (Eds.). *Medievalism and the Modernist Temper* (pp. 1-22). Baltimore & Londres: The Johns Hopkins University Press.

Borrachero Mendíbil, A. (2010). Nuevos hispanismos en Estados Unidos: para una ética del aula. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 129-97). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Brownlee, M. S. (1991). Language and Incest in *Grisel y Mirabella*. En Brownlee, M. S., Brownlee, K. & Nichols, S. (Eds.). *The New Medievalism* (pp. 157-182). Baltimore & Londres: The Johns Hopkins University Press.

Cantor, N. F. (1991). *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. Nueva York: William Morrow and Company.

Civil, P. & Crémoux, F. (2010). Presentación. En Civil, P. & Crémoux, F.(Eds.). *Actas del xvi congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Nuevos caminos del hispanismo...* (pp. 45-48). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Colombí, B. (2010). Escenarios de la crítica latinoamericana: una visión desde Argentina (del descontento a la promesa). En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 213-25). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Cvitanovic, D. (1999). Hispanismo y globalización. En Brizuela, M., Estofén, C., Gatti, G. & Perrero, S. (Eds.). *El hispanismo al final del milenio: V Congreso Argentino de Hispanistas* (1, pp. 21-30). Córdoba: Comunicarte. Vol. 1.

Chicote, G. B. (2000-2001). El SECRIT: historia de la institución. *Incipit*, (20-21), 290-295.

Chicote, G. B. (2002). Los estudios de Literatura Medieval Española en la actualidad. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (14), 261-70.

Chicote, G. B. (2003). Saberes y conflictos en el hispanismo argentino. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 133-39.

Chicote, G. B. (2006). Asociación Argentina de Hispanistas: 18 años, un siglo. En Flawiá de Fernández, N. M. & Israilev, S. P. (Eds.). *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria-VII Congreso Nacional de Hispanistas* (Vol. 1, pp. 9-14). Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparada.

Chicote, G. B. (2007). Hispanismo desde Hispanoamérica. En Mariscal, B. & González, A. (Eds.). *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*

(Vol. I, pp. 21-24). México: Fondo de Cultura Económica.

Deacon, P. (2001). El hispanismo británico: Estado actual y perspectivas. *Arbor, 168* (664), 595-607.

Deyermond, A. (1998). Discurso de inauguración del XII Congreso pronunciado por el Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, Alan Deyermond. En Ward, A. W. (Ed.). *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. I, pp. VII-X). Edgbaston, Birmingham: The University of Birmingham.

De Diego, J. L. (2004). El Hispanismo en la Argentina. *Olivar*, (5), 105-116.

Dumoulin, O. (1995). La tribu des médiévistes. Genèses, 21, (1), 120-133.

Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. En *Travels in Hyperreality: essays* (pp. 61-72). San Diego-New York-Londres: Harcourt Brace Jovanovich.

Egido, A. (2003). Mapa del hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 15-37.

Egido, A. (coord.) (2003). *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34).

Egido, A. (2007). La dignidad de las humanidades y el hispanismo. *Insula*, (725), 2-4.

Esch, D. (1992). Deconstruction. En Greenblatt, S. and Gunn, G. (Eds.). *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (pp. 374-91). Nueva York: The Modern Language Association of America.

Fernández, J. (1998). *Bibliografía de Actas de los Congresos I-XI 1962-1992*. Soria: Fundación Duques de Soria.

Ferrari, A. (2000-2001). La scuola filologica argentina dalle pagine di *Incipit*. *Incipit, 20-21*, 334-338.

Ferrario de Orduna, L. (2002). El INSECRIT. En Quiroga Salcedo, C. E., et al. (Eds.). *Hispanismo en la Argentina: en los portales del siglo XXI* (Vol. VI, pp. 29-35). San Juan: Editorial Universidad Nacional de San Juan. Ferreras, J. I. (1983). Unas Reflexiones Finales. *Ideologies & literature*, (16), 88-92.

Fish, S. (1989). Profession Despise Thyself: Fear and Self-Loathing in Literary Studies. En Fish, S., *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (pp. 197-214). Durham y Londres: Duke University Press.

Fleischman, S. (1990). Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text. *Speculum*, *65,* 19-37.

Fradenburg, L. (1997). 'So That We May Speak of Them': Enjoying the Middle Ages. *New Literary History*, *28,* (2), 205-230.

Frenk, M. (1994). Discurso inaugural. En Villegas, J. (Ed.). *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. I, pp. 259-63). Irvine: The Regents of the University of California.

Frenk, M. (2011). España en mi vida. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.). *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (pp. 131-34). Madrid: Siglo XXI.

Funes, L. (2000-2001). Germán Orduna y la revista *Incipit*. *Incipit*, (20-21), 296-99.

Funes, L. (2006). Hispanomedievalismo: condiciones de una práctica y de su objeto. En Flawiá de Fernández, N. M. & Israilev, S. P. (Eds.). *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria-VII Congreso Nacional de Hispanistas* (Vol. 1, pp. 50-56). Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparada.

García Santo-Tomás, E. (2003). Las revistas internacionales en la difusión del hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 209-214.

Geary, P. J. (1994). Visions of Medieval Studies in North America. En Van Engen, J. (Ed.). *The Past and Future of Medieval Studies* (pp. 45-57). Notre Dame-Londres: University of Notre Dame Press.

Gerli, M. (2001). Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish Cultural History, and Ideology in Philology. *La corónica*, *30*, (1), 111-126.

Gerli, E. M. (2013). Reseña de Gómez Moreno, Á. (2011). *Breve historia del medievalismo panhispánico (Primera tentativa)*. *Speculum*, *88*, (3), 804-806.

Gies, D. T. (2001). El Hispanismo que viene: Estados Unidos y Canadá. *Arbor*, *168*, (664), 493-511.

Gómez Moreno, Á. (2005). Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). En Aurell, J., Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 69-85). Turnhout, Bélgica: Brepols.

Gómez Moreno, Á. (2010). El hispanismo medievalista del siglo xxi. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 19-42). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Gómez Moreno, Á. (2011). *Breve historia del medievalismo panhispánico (Primera tentativa)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

González, M. M. (2007). Conclusiones del Primer Encuentro de Presidentes de las Asociaciones Nacionales de Hispanistas. En Mariscal, B. & González, A. (Eds.). *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"* (Vol. 1, pp. 35-39). México: Fondo de Cultura Económica.

González Casanovas, R. J. (1991-1992). Text and Context in Alfonsine Studies: Is the "New Medievalism" for Alfonsistas? *Exemplaria Hispanica: A Journal on Alfonso X and Alfonsine Iberia*, (1), vii-xxxiv.

González de Fauve, M. E. (2002). El medievalismo en la República Argentina. *Medievalismo*, (12), 273-289.

Guglielmi, N. (1995). Medievalismo e hispanistas en América. *Revista de historia Jerónimo Zurita*, (71), 269-285.

Gullón, G. (1994-95). Hacia un nuevo hispanismo. *Journal of Hispanic Research*, (3), 441-452.

Gumbrecht, H. U. (1986). "Un Souffle d'Allemagne avant passé": Friedrich Diez, Gaston Paris, and the Genesis of National Philologies. *Romance Philology*, *40*, (1), 1-37.

Gumbrecht, H. U. (1991). Intertextuality and Autumn / Autumn and the Modern Reception of the Middle Ages. En Brownlee, M. S., Brownlee, K. & Nichols, S. (Eds.). *The New*

Medievalism (pp. 301-30). Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Heidenreich, B. (1997). Studies in Medievalism: Recent Books and Articles. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, (29), 661-668.

Holsinger, B. W. (2002). Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique. *Speculum*, 77, (4), 1195-1227.

Kagan, R. L. (Ed.). (2002). *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Lapesa, R. (1980). Discurso inaugural. En Gordon, A. M. & Rugg, E. (Eds.). *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas* (pp. 1-4). Toronto: University of Toronto.

L'esprit créateur (1983) (Erickson, J. D., Ed.).The Future of Medieval French Studies. 23, 5-102.

Leupin, A. (1983). The Middle Ages, the Other. *Diacritics*, (13), 21-31.

Lida, C. E. (2011). Una latinoamericana, historiadora de España. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.). *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (pp. 91-104). Madrid: Siglo XXI.

López, S. L., Talens, J. & Villanueva, D. (1994). Introduction: The Politics of Theory in Post-Franco Spain. En López, S. L., Talens, J. & Villanueva, D. (Eds.). *Critical Practices in Post-Franco Spain* (pp. IX-XXV). Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.

López-Morillas, J. (1986). Relación de Juan López-Morillas, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Kossoff, A. D., Amor, J., Vázquez, R., Kossoff, H. & Ribbans, G. W. (Eds.). *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. I, pp. XXIII-XXX).Madrid: Ediciones Istmo.

Loureiro, A. G. (1995). Desolación y miseria del hispanismo. *Quimera*, (139), 31-36.

Madroñal, A. (2001). Estado de la cuestión en materia de literatura en España en el cambio de siglo. *Arbor*, *168*, (664), 623-640.

Madroñal, A. (2003). El hispanismo en España. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 161-76.

Marañón Ripoll, M. (2002). El Hispanismo en el mundo: Puntos de Contacto. *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (9), 192-201.

Marañón Ripoll, M. (2003). El hispanismo en Internet. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 371-78.

Martín, J. L. (2005). Claudio Sánchez-Albornoz (1893-1984). En Aurell, J. & Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 149-70). Turnhout, Bélgica: Brepols.

Maurer, C. (2003). Carta desde Boston: novohispanismos. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 149-56.

McGaha, M. (1990). Whatever Happened to Hispanism? *Journal of Hispanic Philology*, *14*, (3), 225-230.

Menéndez Pidal, R. (1964). Observaciones críticas sobre las biografías de Fray Bartolomé de Las Casas. En Pierce, F. & Jones, C. A. (Eds.). *Actas del primer Congreso Internacional*

de Hispanistas (pp. 13-24). Oxford: The Dolphin Book.

Meregalli, F. (1989). Funciones y problemas de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Neumeister, S. (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (I, pp. xv-xx). Fráncfort: Vervuert Verlag.

Middleton, A. (1992). Medieval Studies. En Greenblatt, S. and Gunn, G. (Eds.). *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (pp. 12-40). Nueva York: The Modern Language Association of America.

Moreiras, A. (1993-1994). Neohispanismo y política de la cultura. *Journal of Hispanic Research*, (2), 407-416.

Nichols, S. G. (1990). Introduction: Philology in a Manuscript Culture. *Speculum*, *65*, (1), 1-10.

Nichols, S. G. (1994). Philology and its Discontents. En Paden, W. D. (Ed.). *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (pp. 113-41). Gainesville: University Press of Florida.

Orduna, G. (1992). Medievalismo hispánico: estado actual y cuestiones de método. En Penna, R. E. & Rosarossa, M. A. (Eds.). *Studia Hispanica Medievalia II* (pp. 11-14). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Ortega, J. (2010). Prólogo. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 9-16). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Paden, W. D. (1994). Scholars at a Perilous Ford. En Paden, W. D. (Ed.). *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (pp. 3-31). Gainesville: University Press of Florida.

Pastor, R. (1991). El Instituto de Historia de España de Buenos Aires y la figura de don Claudio Sánchez-Albornoz. En Sánchez-Albornoz, N. (Ed.). *El destierro español: un trasvase cultural* (pp. 125-132). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Patterson, L. (1990). On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies. *Speculum*, *65*, (1), 87-108.

Patterson, L. (1990). Introduction: Critical Historicism and Medieval Studies. En Patterson, L. (Ed.). *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530* (pp. 1-14). Berkeley; Los Angeles-Oxford: University of California Press.

Patterson, L. (1994). The Return to Philology. En Van Engen, J. (Ed.).*The Past and Future of Medieval Studies* (pp. 231-44). Notre Dame; Londres: University of Notre Dame Press.

Pérez Priego, M. Á. (2005). Rafael Lapesa (1908-2001). En Aurell, J. & Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 271-78). Turnhout, Bélgica: Brepols.

Pollock, S. (2009). Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World. *Critical Inquiry*, (33), 931-961.

Redondo, A. (1998). Las *Actas* de los Congresos de la A.I.H.: el pulso del Hispanismo. En Fernández, J. *Bibliografía de Actas de los Congresos I – XI 1962-1992* (pp. 9-13). Soria:

Fundación Duques de Soria.

Rivers, E. L. (1983). Hispanism Now in the United States. *Ideologies & literature*, 4, (16), 81-87.

Robinson, F. C. (1984). Medieval, the Middle Ages. *Speculum*, *59*, (4), 745-756.

Rodríguez, G. (2009). Qué Edad Media para el Siglo XXI. En Rodríguez, G. (Ed.). *Textos y contextos. Exégesis y hermenéutica de obras medievales (siglos IV-VIII)* (pp. 9-12). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Rodríguez Temperley, M. M. (2008). La Edad Media en las tierras del Plata (A propósito del medievalismo en la Argentina). *Revista de poética medieval*, (21), 221-93.

Romanos, M. (2001). Los estudios hispánicos en algunos países de América del Sur. Tendencias actuales de la investigación y perspectivas futuras. *Arbor*, *168*, (664), 533-549.

Romanos, M. (2004). Procesos de construcción y evolución del concepto de Hispanismo desde la perspectiva de los estudios de Literatura española. *Olivar*, (5), 77-86.

Romanos, M. (2006). Estado actual de la enseñanza de la literatura española en las universidades argentinas. En Flawiá de Fernández, N. M. & Israilev, S. P. (Eds.). *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria-VII Congreso Nacional de Hispanistas* (Vol. I, pp. 123-28). Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparada.

Rosenblat, A. (1982). Alocuciones de la sesión inaugural. En Bustos Tovar, E. de (Ed.). *Actas del cuarto congreso internacional de hispanistas* (Vol. I, pp. XVII-XX). Salamanca: Asociación Internacional de Hispanistas.

Said, E. W. (1983). Opponents, Audiences, Constituencies, and Community. En. Mitchell, W. J. T. (Ed.). *The Politics of Interpretation* (pp. 7-32). Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1983.

Sánchez Laílla, L. (2003). Bibliografía ordenada sobre el hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 379-95.

Sanmartín Bastida, R. (2002). La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del siglo XIX: análisis y perspectiva. *Revista de poética medieval*, (8), 145-79.

Sanmartín Bastida, R. (2002). *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sanmartín Bastida, R. (2004). De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, *22,* 229-47.

Scholes, R., Menand, L., Herrnstein Smith, B., et al. (2005). Presidential Forum: The Future of the Humanities. *Profession*, 7-46.

Schwartz, L. (1998). Las *Actas* de los Congresos de la *AIH*: una trayectoria del hispanismo. En Fernández, J. *Bibliografía de Actas de los Congresos I-XI 1962-1992* (pp. 15-28). Soria: Fundación Duques de Soria.

Schwartz, L. (2002). De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia. *Ciberletras*, 6.

Schwartz, L. (2004). Discurso inaugural. En Lerner, L. & Nival, R., Alonso, A. (Eds.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 19-23). Newark: Juan de la Cuesta.

Sena, J. de. (1980). Hispanismo: archipiélago de glorias y vanidades en el mar-océano de la ignorancia universal. En Gordon, A. M. &. Rugg, E. (Eds.). *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas* (pp. 19-25). Toronto, Canada: University of Toronto.

Sheehan, C. S. B., M. M. (1994). The Future of Medieval Studies: A Retrospective Introduction to the Issues. En Van Engen, J. (Ed.). *The Past and Future of Medieval Studies* (pp. 6-15). Notre Dame-Londres: University of Notre Dame Press.

Shumway, N. (2005). Hispanism in an Imperfect Past and an Uncertain Present. En Moraña, M. (Ed.). *Ideologies of Hispanism* (pp. 284-299). Tennessee: Vanderbilt University Press.

Siebenmann, G. (2000). Crónica del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Sevilla, F. & Alvar, C. (Eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. I, XXVI-XXIX). Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas; Editorial Castalia-Fundación Duques de Soria.

Stock, B. (1990). Tradition and Modernity: Models from the Past. En *Listening for the Text: On the Uses of the Past* (pp. 159-91). Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Sundt, R. A. (2012). Report on the Study of Medieval Art in Argentina. *ICMA Newsletter*, (3), 6-7.

Wheeler, B. (1982). Insurgence and Insouciance. En. Gentry, F. G. & Kleinhenz, C. (Eds.). *Medieval Studies in North America* (pp. 237-242). Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications.

Wright, R. (2010). Ramón Menéndez Pidal and the History of the Spanish Language. En. Conde, J. C. (Ed.). *Ramón Menéndez Pidal after Forty Years: A Reassessment* (pp. 145-62). Londres: Queen Mary and Westfield College.

Zuleta, E. P. de (1993). Pasado y presente del hispanismo de Hispanoamérica. En Martínez Cuitiño, L. & Lois, É. (Eds.). *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"* (Vol. I, pp. 17-32). Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas; Universidad de Buenos Aires.

Zuleta, E. P. de (2002). Perspectivas del Hispanismo al Comenzar el Nuevo Milenio. En. Quiroga Salcedo, C. E, Jiménez de Martín, A., Sánchez de Aguilar, A., et al. (Eds.). *Hispanismo en la Argentina: en los portales del siglo XXI* (Vol. I, pp. 15-20). San Juan: Editorial Universidad Nacional de San Juan.

Zuleta, E. P. de (2006). La enseñanza de la literatura española en el nivel medio: un balance constructivo. En Flawiá de Fernández, N. M. & Israilev, S. P. (Eds.). *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria-VII Congreso Nacional de Hispanistas* (Vol. I, pp. 111-115). Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparada.

Zuleta Álvarez, E. (1990). Cultura y pensamiento en la España contemporánea. En Benítez, R., Hina, H., Cvitanvoic, D. & Zuleta Álvarez, E. (Eds.). *Hispanismo contemporáneo* (pp. 7-33). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Entrevista

Entre Violencia y Resistencia en la Obra de Sara Rosenberg: Una Entrevista

Marie Rosier*

Nota del Autor

Sara Rosenberg es escritora, dramaturga y artista plástica argentina. Nace en Tucumán en 1954. Es encarcelada durante el Gobierno de Roberto Levingston, a los dieciséis años, por su militancia, y pasa más de tres años en diferentes cárceles del país. En la actualidad, vive en Madrid. Su primera novela, *Un hilo rojo* (finalista del premio Tigre Juan), trata de la militancia y desaparición de Julia, una joven revolucionaria. Su traducción al francés se publica en octubre 2012. Escribe luego *Cuaderno de invierno*, *La edad del barro, La isla celeste* (una novela infantil) *y Contraluz*. También se dedica a la escritura de obras de teatro como *El tripalio, balada para una mujer y un diccionario,* que recibe el premio de la «Escritura de la diferencia», en Nápoles en 2006, y *Esto no es una caja de Pandora*, cuya lectura dramatizada se estrenó en Madrid en 2011. Sus primeros escritos se relacionan con la violencia del terrorismo de estado argentino de los años 1970-1980, y su obra entera se caracteriza por resistir a varias formas de violencia generadas por el poder. Podríamos calificar su escritura de política y poética, en el sentido en que Sara Rosenberg es una escritora militante muy creativa.

—Muchos críticos se dedican, con sumo interés, al tema de la violencia y sus representaciones en las artes. ¿Qué me puede decir de la violencia en sus obras?

—Creo que la violencia se cruza siempre con muchas otras cosas. Es la cara oscura —u oculta— del amor, de la necesidad y, quizás también, de todo nacimiento. La naturaleza es violenta, pero es económica, casi lógica. Sin embargo, en nuestro mundo, son las relaciones sociales las que fundan la violencia. Quiero decir que vivo en un mundo de explotadores y explotados donde no se puede obviar el tipo de relaciones humanas que la injusticia —y la lucha de clases— genera.

Allá lejos y hace tiempo, alguien dijo que la violencia es la partera de la Historia. Y ese movimiento siempre me ha conmovido porque es parte de la vida misma.

* Profesora y doctoranda en Español en la Universidad Lumière Lyon II (Francia). Correo electrónico: ma.rosier@orange.fr.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 197-201.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Violencia es que millones mueran de hambre en el mundo, mientras los alimentos se cotizan en bolsa para llenar los bolsillos de los especuladores. Violencia es la actuación del capital financiero-militar, que bombardea poblaciones civiles para saquear y destruir en una constante política guerrera que solo beneficia a unos pocos, a ese macabro uno por ciento. ¿Cómo escribir sin tener presente esto? ¿Cómo escribir —o vivir— si omito mi responsabilidad personal? ¿Acaso la escritura no es también y siempre la construcción de un punto de vista y, por lo tanto, una elección? Creo que las palabras nunca pueden ser neutrales. Como decía Carroll, «tienen dueño».

—Es cierto que todas las expresiones artísticas se interesan en la representación de la violencia, ¿cuál es la especificidad de la Literatura, del Cine o de las Artes Plásticas en cuanto a la representación de la violencia política?

—Los lenguajes —las artes— son vasos comunicantes. La poesía es visual, trabaja con imágenes; un *collage* de Josep Renau, de Hannah Höch, de George Grosz, de John Heartfield puede ser literario.

El buen cine —pienso ahora en Chaplin— o una obra de teatro de Brecht son, además de cine y teatro, poesía, música, pintura, y muchas cosas más. Rompen límites, se funden en todas las artes y las sintetizan de otra forma.

Me gusta cuando Cortázar habla de «la ética de la transgresión creadora». Yo no trato de representar, trato de preguntarme constantemente por otras formas de hacer y de pensar. Creo que es la única especificidad: cuestionar las marcas, los límites, los modos que el mercado de la «cultura» impone. El Arte es un proceso, no un producto.

—Su obra literaria es amplia y variada: escribe novelas, obras de teatro, libros para niños, y nos parece que la representación de las violencias atraviesa todos sus textos. ¿Está de acuerdo si decimos que el terrorismo de estado que encontramos representado en* Un hilo rojo*, su primera novela, se convierte en otros tipos de violencia en toda su obra ulterior, como, por ejemplo, la violencia capitalista, la del hospital psiquiátrico y del encierro, la de género...?

—Claro, la violencia en que se funda la sociedad capitalista penetra todos esos aspectos: la vida cotidiana, el amor, la relación familiar, el orden legal, el orden psiquiátrico, las formas de ver y de interpretar. Hacerla evidente a través de la escritura, tal vez, ayuda a no naturalizarla, a no aceptarla como si fuera la única forma posible de vida.

Tenemos mucho por hacer y pocas cosas que perder. Estoy convencida de que depende de nosotros transformar la sociedad que hemos heredado. Y también ser capaces de dudar profundamente de lo instituido es una forma de salud.

La violencia del Estado capitalista es muy clara; el Estado es una institución que fue creada en su momento para proteger las propiedades de una clase frente a la emergencia de otra clase mayoritaria: los trabajadores, los desposeídos de los medios de producción. Ese Estado que protege a las minorías es un instrumento de control y domesticación que dicta las leyes, paga a las policías y al Ejército, margina y encierra a quienes se oponen o no son aptos para ser explotados (locos, viejos, etc.), controla la sexualidad a través de leyes religiosas o laicas,

pero sobre todo, margina y reprime. Es su función, yo solo observo y doy cuenta en singular de esta forma de sociedad en la que vivo.

En *Un hilo rojo*, la acción sucede en un tiempo de dictadura, en el que el Estado ejercita terror de manera desembozada.

Se podría decir que se quita la máscara y justifica lo injustificable; de allí, la figura del desaparecido, una palabra que es antigua, se usó en la *Shoá* y se usó, después, cuando se funda el Estado de Israel para hablar de los palestinos. La no existencia del otro es la máxima violencia. Es el fascismo.

En *Contraluz*, me interesaba tratar la pervivencia de la violencia estatal dentro de una sociedad aparentemente democrática. La institución psiquiátrica, la persecución, la policía secreta, las falsas identidades perpetúan el control del ciudadano tanto o más —por lo invisible— que en épocas dictatoriales.

—Los fenómenos de violencia son multifacéticos y se observan en todas partes y, en* Contraluz*, no solo hace referencia a la Argentina, sino también a España y sus contradicciones ¿A qué se refiere en esta novela?

—La violencia de la que hablo en *Contraluz* cruza desde el ámbito familiar a la calle. Por supuesto que está presente y de manera brutal en las «sociedades occidentales democráticas». Me refiero a España, donde ni siquiera hemos podido juzgar todavía los crímenes del franquismo y donde la monarquía —entre muchas otras cosas—, que el franquismo impuso, goza de buena salud.

Como dije antes, la violencia se ejerce en todas partes, porque es producto de un robo sistemático de los derechos humanos.

—A la hora de los juicios en Argentina y de la voluntad del Gobierno argentino de «hacer memoria» de la Dictadura, ¿le parece lícito decir que* Un hilo rojo *y* Contraluz *son novelas que entablan un diálogo a propósito de la impunidad de los militares?

—Me parece bien. Me alegra mucho que, en Argentina, se haya podido juzgar y condenar a los militares. Es un gran paso adelante. Sin embargo, todavía hay un largo camino para juzgar a los poderes civiles (la oligarquía y sus instituciones, los bancos, los jueces, la Iglesia, las grandes empresas, los grandes terratenientes, etc.) que, en su momento, dirigieron y apoyaron la masacre. Esas fuerzas están ahí y tienen un gran poder porque tienen el poder económico. Por eso ambas novelas están situadas en contextos temporales distintos. Los setenta y los noventa, cuando el neoliberalismo que siguió a la dictadura militar continuó con la misma política de hambre y miseria para las mayorías. No podemos olvidar que el golpe militar fue parte de un proyecto de entrega sistemática de nuestras riquezas y nuestra soberanía al imperio estadounidense y europeo. Todavía estamos pagando las consecuencias y tratando de cambiar esa situación.

—La resistencia está muy presente en sus obras: su resistencia a la Historia Oficial, a la teoría de los dos demonios; la de los protagonistas ante el poder represivo... ¿Quiere denunciar algo, hacer memoria? ¿Proponer su propia visión de los hechos?

—La escritura, como cada acción cotidiana, refleja una visión del mundo. Habitualmente, se dice «cada escritor es un mundo», y ese mundo se elige o nos elige.

La resistencia, para mí, es una forma de salud y una alegría. Y ya que estoy citando, hace poco escribí una Antígona, que repite siempre, en sus momentos más desesperados, una frase popular: «Solo los peces muertos siguen la corriente».

—En otras entrevistas, dice que prefiere escribir ficción y que sus novelas no son autobiográficas. ¿Podría hablarme en este sentido de* Un hilo rojo*,* El tripalio *y* Contraluz*?

—En todo texto, hay autobiografía. Escribo desde mi experiencia. Lo que vivo, leo o creo saber. Tal vez, las mujeres de mis libros y obras de teatro coinciden en que no son víctimas-victimizadas ni potables para ser victimizadas. Son activas, a pesar de que muchas viven en situaciones límites. Julia, de *Un hilo rojo*, nunca se arrepiente de haber luchado, ni después de muerta; la acción transcurre después de su muerte.

Mayte, de *Tripalio*, aprende, a través de muchas idas y venidas en clave de comedia, que lo importante es aprender a decir «no». Y Griselda, de *Contraluz*, no acepta verdades institucionales y, a pesar de su fragilidad, se opone a ellas.

—En un texto suyo en ocasión de la Feria del Libro de La Habana, en 2007, escribe a propósito de Julia: «Ninguno de los personajes que hablan de ella es un militante. Ella lo era. Y en ningún caso, quise situar al personaje en el lugar de la víctima, sino de alguien que creía en lo que estaba haciendo, luchaba, y dudaba». Entonces ¿es* Un hilo rojo *una novela de la militancia?

—Yo no diría eso. No sé lo que es una novela militante. No es testimonio, es novela, aunque utilice a veces la forma testimonial. No todos los desaparecidos eran militantes, pero yo elegí que mi personaje sí lo fuera.

—¿Me podría hablar de su propia militancia durante los años setenta. ¿Y la de ahora? ¿Militar es resistir?

—Yo no tuve una gran militancia, porque al poco tiempo de empezar a formarme, me apresaron. Estuve presa tres años y medio, pude estudiar y leer mucho, me exilié después, y esa larga historia. Sin embargo, sigo convencida de que hay que cambiar este mundo injusto y sigo creyendo que hay otras formas de relaciones sociales más humanas. En eso y para eso, milito siempre. Soy antiimperialista, si decir esto sirve de algo.

—Se suele observar que los escritores que vivieron una experiencia traumática, como la suya, no vuelven a escribir inmediatamente después de la cárcel. Es el caso de otras escritoras argentinas, como Alicia Kozameh o Nora Strejilevich. ¿Pasó mucho tiempo antes de escribir* Un hilo rojo*? ¿Fue el exilio un obstáculo en el momento de escribir su primer libro? ¿Y ahora, cómo ve su propio exilio y la creación?

—Sí, pasó mucho tiempo. Fue una larga recuperación de la palabra. Había mucho dolor y, a veces, el dolor no deja fluir la palabra necesaria. Empecé a escribir la novela en papeles sueltos, tomaba notas, siempre escribía, pero recién en los noventa, pude sentarme y escribirla. Se publicó en 1998, cuatro años después de haberla terminado.

Mi exilio es ahora una extranjería elegida, un viaje continuado que me hace bien. Vuelvo siempre a Argentina, paso algunos meses y después me voy para verme mejor. Dicen que la *saudade* es una especie de estado del alma. Me gusta ser extranjera, o me he acostumbrado a serlo. No lo sé bien.

— El exilio forzado es sinónimo de nostalgia, y cuando uno está lejos del país, puede idealizarlo o tener miedo al retorno. Para Ana, de* Cuaderno de invierno*, es difícil volver a la patria ¿Ya se preguntó si podría vivir en Argentina en la actualidad?

—Me encanta Argentina, y claro que puedo vivir allá. Cuando voy me siento muy bien. No me he quedado quizás porque mis hijos están en España y necesito estar cerca de ellos.

—Sus últimos textos son obras de teatro:* El tripalio*, Eso no es una caja de Pandora. ¿Qué representa el teatro en su obra literaria?

—Cuando escribo teatro cambio de registro, me río mucho, me sitúo de otra manera en relación con las palabras. Me divierte y me permite jugar más con lo visual, incluir de alguna manera mis viejos vicios de pintora y escultora. Es un género que pone a prueba muchas cosas, porque es «palabra en acción».

—¿Tiene otros proyectos literarios, políticos?

—Muchos, escribo y deseo. Deseo y escribo. Mientras esto suceda, tengo proyectos que voy realizando. Ahora estoy por hacer una lectura dramatizada de mi última obra de teatro, *Esto no es una caja de Pandora*. Corrijo mis cuentos que se han publicado sueltos y quiero publicar juntos. Escribo textos políticos y teatro para las calles de Madrid, que están llenas de gente con ganas de hacer cosas. Estudio cada vez más, porque cada vez una se va dando cuenta de que sabe menos o quiere saber más. Y tengo ganas de pasar una larga temporada en América Latina, creo que será mi próximo puerto.

—Como ya lo evocamos, una parte de sus libros se acerca a la memoria histórica de Argentina, en particular al Terrorismo de Estado y a la impunidad presente, ¿por qué no se publican sus libros en Hispanoamérica?

—No lo sé. En Cuba, se ha publicado *Un hilo rojo*. En Argentina, algunos cuentos. El año próximo, se publicará en Cuba *La isla celeste*, una novela infantil. ¿Será porque debo estar allá y porque ya es tiempo de volver?

Artista completa y llena de energía creadora, Sara Rosenberg se posiciona ante los poderes que corrompen de manera resistente. Quizás vuelva a la Argentina para escribir desde otro lugar geográfico pero siempre escribirá desde el lugar de la no-víctima. Como lo decía Deleuze, «Crear es resistir», y añadimos que crear es en sí una victoria.

Reseñas

Presentación en la Feria del Libro de la Colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina de los siglos XIX y XX)

Ana María Zubieta*

EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina de los siglos XIX y XX), colección dirigida por María Rosa Lojo y codirigida por Jorge Bracamonte, constituye no solo un proyecto interesante sino una política en relación con la Literatura Argentina por varias razones: porque da a conocer o reedita textos, ya sea porque era necesaria una nueva edición o porque son poco conocidos o rotundamente desconocidos, precedidos por *estudios académicos* en un intento claro y evidente de reapropiarse de una designación algo devaluada y reinstalarla en un lugar de prestigio que se sostiene en los conocimientos que provee, en los enfoques con los que fueron realizados y en las aperturas que posibilitan para, a partir de ellas, continuar líneas de investigación tales como: una historia de la infancia en la literatura, la literatura como espacio de representación de las luchas culturales y por el canon literario, como se desprende de *Adán Buenosayres,* y los relatos de viajes o la invención de una mirada.

En primer lugar, entonces, la publicación de los cuentos de Eduarda Mansilla con introducción de Hebe Molina, quien hizo también la edición anotada. Si, como dice Sylvia Molloy en *Acto de presencia,* «Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia (2001, p. 17)», en tal sentido, esta edición corrobora y contrarresta esa afirmación. Pero, a la vez, el trabajo procura ser una reparación histórica al rescatar a una de las escritoras más opacadas de las historias de la Literatura Argentina en una recuperación de su figura y, al mismo tiempo, un estudio de género que reactualiza la postergación de las mujeres y pone en circulación la escritura de una mujer que supo encontrar en su época y a su modo, una voz para narrar.

Asimismo, y no solo por portar el apellido que porta, por su posición de clase, Eduarda Mansilla realiza algo que se volverá a encontrar en la escritura de unas mujeres que estarán en las antípodas: las escritoras anarquistas con la misma preocupación por la educación de las mujeres o su posición en la sociedad, aunque a Eduarda Mansilla también le preocupan la corrupción política y los gauchos y, así, reflexiona sobre la dicotomía «civilización» y «barbarie», oponiéndose a la postura de Sarmiento y discute el canon cuando cuestiona que

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesora Titular de Teoría literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Correo electrónico: anamariazubieta@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 205-208.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

se trasplanten a la Argentina estilos literarios originados en Europa —como el de Zola—: genuina Mansilla, con su capacidad para contar pero también para cuestionar.

Como dice Hebe Molina:

> Mansilla analiza la realidad político-social de la Argentina con firmeza y claridad; advierte que los unitarios se autoproclaman defensores de la libertad y de la Patria, pero imponen una ley para la ciudad y otra para el campo, y no atienden a las limitaciones que padecen los habitantes de ese desierto inmenso llamado pampa (2010, pp. 29-30).

Por fin, lo destinado exclusivamente a los niños, a la construcción de la verosimilitud para lo cual Eduarda usa referencias topográficas precisas, el estudio de las perspectivas de los narradores, el análisis de las situaciones fantásticas y conmovedoras creadas por ella, y Molina no deja de remarcar que Mansilla no recurre a situaciones maravillosas excepcionales, sino que inventa relatos con personajes cercanos al entorno hogareño, peripecias propias de la vida cotidiana. El olvido de los cuentos de Eduarda Mansilla ha sido reparado.

En segundo lugar, la edición crítica de *Adán Buenosayres,* de Leopoldo Marechal, con introducción y notas a cargo de Javier de Navascués. Este trabajo se caracteriza por su *rigor*, otra palabra desacreditada cuando se usaba para el estructuralismo y se preguntaba a continuación de rigor «¿mortis?». Bien, este es un trabajo riguroso en su estricto sentido de precisión, exactitud y minuciosidad.

Navascués destaca a un Marechal que escribe sobre su ciudad, pero también sobre sus amores y amistades, sus batallas literarias y sus inquietudes espirituales y los puntos fundamentales sobre los que articuló su novela:

» la novela como epopeya de la vida cotidiana,
» el simbolismo del viaje,
» el humorismo y
» la adopción de una reconocida tradición literaria y filosófica.

En este sentido, también se analizan las *Claves de Adán Buenosayres* como un importante documento, aunque con la salvedad de la cautela crítica ante las declaraciones del propio autor. Particularmente iluminadora es la lectura de un Marechal que construye un texto fuertemente arraigado en su entorno inmediato y el trabajo paralelo con Borges, compañero de Marechal, vanguardista, coetáneo, poeta, pero escritores de barrios diferentes, por así decirlo. Un Borges que cuando selecciona o construye un espacio será siempre el suburbio remoto y sin gente, un Borges lector incansable de atlas y enciclopedias que funda una ciudad proyectando un mapa sobre un suelo mítico como habían sido las fundaciones urbanas de América Latina, hechas primero sobre el papel y después sobre la realidad efectiva. Pero también tienen puntos en común: en el centro de la ciudad se encuentra la casa del poeta,

de Adán, así como para Borges el origen mítico de Buenos Aires se remontaba a un centro fundador constituido por una manzana donde el mismo Borges vivía.

Es importante el parentesco y la lectura simultánea de *Rayuela* y *Adán Buenosayres* a partir de la búsqueda de un paraíso, lo cual conecta esto con la recepción favorable que tuvo la novela por parte de Cortázar. Se destaca, punto de gran importancia, la inserción de la novela en el habla popular de Buenos Aires, lo cual a Cortázar le había parecido un buen síntoma de humor y vitalidad. De allí, el valor y la importancia que Navascués le da a la risa y su pormenorizado demorarse en tal tópico.

Navascués se detiene en la novela como testimonio de la generación martinfierrista y así entran para ocupar un lugar destacado los memorables personajes de *Adán Buenosayres* que, si son memorables, lo son también porque en clave remiten a sujetos conocidos. El gesto pionero de Marechal de ser uno de los primeros en ver las posibilidades literarias que tenía la figura histórica de Borges y en el análisis destaca el uso del cronotopo bajtiniano de neta filiación barroca así como el minucioso estudio de la estructura novelesca y su naturaleza paradójica con un encadenamiento de las antinomias que se enfrentan y son interminables.

Asimismo, es interesante la puerta que el estudio abre a la consideración del vínculo entre el escritor argentino con la prensa en los años 30 o la novela como un antecedente de las *summas* urbanas y novelescas latinoamericanas de Sábato, Vargas Llosa, Fuentes o Del Paso. Ciertos avatares de la vida del escritor también son puestos de relieve: su militancia peronista y su actividad posterior a 1950 muy decidida por el teatro.

El análisis de la novela es una muestra de trabajo crítico que, a la vez, puede ser manual de uso para estudiantes que deban encarar un texto largo, complejo, heterogéneo y que estén interesados en continuar alguna de las líneas que el trabajo propone: la novela en el mosaico cultural de la vanguardia, sus diferentes registros de lenguas, su estructura, sus recursos.

Por último, la publicación y el trabajo llevado adelante bajo la dirección de María Rosa Lojo con la colaboración de Guidotti, Pérez Gras y Cohen Imach sobre el *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental,* que incluye *De Adén a Suez* y *Recuerdos de Egipt*o, de Lucio V. Mansilla, que consiste en dar a conocer un material precioso y presentar un trabajo de análisis de valor incalculable para los estudiosos de la literatura.

Este despliegue se caracteriza por una aproximación a los avatares de una vida en la que se unieron la aventura (viajes y duelos) y la política de manera inextricable: sobrino de Rosas, casado con su prima también Rosas, es una figura que presenta el cruce entre el poder territorial y militar. Sarmiento lo nombra subcomandante de la Frontera Sur, en 1869, con la misión de avanzar sobre las tierras ocupadas por el pueblo ranquel, y es destituido poco después, cuando empieza a publicarse por entregas en «La Tribuna» *Una excursión a los indios ranqueles*, ligado al periodismo e incansable escritor. Mansilla escribió hasta el fin de sus días. Entre 1888 y 1890, cuando venía de arrostrar muchas pérdidas familiares, publica las *Causeries de los jueves* y en 1894 escribe *Retratos y recuerdos,* donde desfilan Sarmiento, Derqui, Avellaneda, figuras mayores de la vida política.

Indudablemente, el Mansilla más conocido es el de *Una excursión a los indios ranqueles,* quizá el texto poscolonial más impactante de la literatura argentina, donde el debate sobre los pobladores originarios se abre con fuerza y no ha perdido su valor polémico. Mansilla, el viajero de clase alta, inaugura una mirada sobre la barbarie, obviamente de los otros, que se amplía considerablemente cuando leemos estos relatos de viajes donde exhibirá además la construcción de otras miradas: sobre otros «otros», sobre las costumbres, sobre el exotismo o sobre el paisaje y, por contraste, los vericuetos simbólicos e ideológicos de lo que se ha dado en llamar la «identidad nacional». Por ello María Rosa retoma la distinción entre estereotipos y prejuicios y recupera la perspectiva del Mansilla de *De Adén a Suez* como la de un observador crítico, irónico, que califica al imperialismo inglés de codicioso, abusivo, desmedido y arbitrario.

En *Recuerdos de Egipto,* Mansilla vuelve sobre los ingleses elogiando la picardía de los lugareños que se aprovechan de su avidez para venderles baratijas y sacarles dinero. O su mirada burlona cuando describe la transformación que opera el desierto sobre algunas mujeres: el refinamiento se vuelve tosquedad, los artificios, grosería; los ornamentos, fealdad, y los lujos, vicios. Sus palabras acerca de la haraganería y la negativa a trabajar nos recuerdan lo que muchos años después diría Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* sobre los efectos del colonialismo y la descolonización y la violencia que impregna los dos momentos y las astucias de los colonizados en su ambigua relación con los colonizadores.

El viaje como experiencia, su postura de viajero experto, la soledad y el miedo, el proto turismo que lo anima, la máquina de seducción narrativa que arma Mansilla son algunos de los puntos puestos de relieve por María Rosa Lojo, así como el valor documental de este diario de viaje que constituye el primer paso en la vida literaria de Mansilla. El análisis realizado y el valor de haber rescatado del olvido después de 160 años ese manuscrito, así como las líneas de indagación que deja planteadas para investigaciones futuras, son dos aspectos de inestimable valor que permiten augurar el éxito de esta colección y esperar con curiosidad los títulos futuros.

Referencias bibliográficas

Mansilla de García, E. (2010). *Cuentos (1880).* Edición anotada de Molina, H. Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla, L. V. (2012). *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental.* Edición crítica de Lojo, M. R., Guidotti, M., Pérez Gras, M. L., Cohen Imach, V. Buenos Aires: Corregidor.

Marechal, L. (2012). *Adán Buenos Ayres*. Edición crítica de Navascués, J. de. Buenos Aires: Corregidor.

Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Giorgia Marangon, *La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Legouvé*

Claudia Teresa Pelossi*

Datos de la obra

Marangon, G. (2013). *La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Legouvé.* Granada: Comares. ISBN: 978-84-9045-037-6.

Como resultado de una intensa labor de investigación en el campo de las literaturas comparadas y de la traducción, Giorgia Marangon, académica de sólida trayectoria en la Universidad de Córdoba (España), nos hace partícipes de *La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Legouvé.* En el marco de la llamada «literatura sepulcral», la autora rastrea las huellas que el poeta francés Gabriel-Marie Legouvé y su elegía *La Sépulture* (1798) imprimieron en el poema *I Sepolcri* (1807), del italiano Ugo Foscolo. Como del texto galo se conoce solo una traducción al italiano de Luigi Balochi (1802), la autora nos propone, como paso previo al análisis comparado, su propia traducción, acorde con la sensibilidad y los criterios de nuestro tiempo[1].

Pero cabe aclarar que esta obra excede el trabajo de traducción, puesto que si bien, por un lado, se exhibe el rico entramado de redes intertextuales, a través de la comparación temática y del análisis traductológico y filológico que vinculan ambos poemas, por el otro, la obra constituye una profunda reflexión acerca del quehacer mismo de la traducción como una verdadera actividad creativa y, a su vez, de interpretación, que exige, además de un vasto conocimiento de ambas lenguas, un ingente esfuerzo de investigación previa, lo que implica una inmersión en los textos literarios y en la cultura que los alberga.

El ensayo posee una estructura muy clara que organiza, a través de un planteo deductivo, la información distribuida a lo largo de los diversos capítulos. Partiendo de una contextualización histórico-jurídico-social referida a la problemática de las tumbas a lo largo de los siglos y, particularmente en Italia y Francia en los siglos xviii y xix, se arriba, finalmente, al nudo de la cuestión, al análisis comparado entre los dos poemas:

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de textos por *LITTERAE*. Docente e investigadora en la USAL. Correo electrónico: claudia.pelossi@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 209-214.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1 En cuanto a los paratextos, destacamos las notas al pie, con información pertinente y enriquecedora.

I. *Aspetti storico-giurdici: il tema della sepoltura nel corso dei secoli*[2] [Aspectos histórico-jurídicos: el tema de la sepultura a lo largo de los siglos].
II. *Proposta di analisi* [Propuesta de análisis].
III. *Ugo Foscolo:*
   1. *L'uomo e il poeta* [El hombre y el poeta].
   2. *Foscolo poeta: l'autore de* I Sepolcri [Foscolo poeta: el autor de *Los sepulcros*].
IV. *La Francia post-rivoluzionaria e il problema delle sepolture* [La Francia postrevolucionaria y el problema de las sepulturas].
V. La Sépulture *di Gabriel-Marie Legouvé* [*La Sepultura* de Gabriel-Marie Legouvé].
   1. *La traduzione italiana* [La traducción italiana].
VI. *Analisi comparativa de* La Sepoltura *e* I Sepolcri [Análisis comparado de *La sepultura* y *Los sepulcros*].

Luego de la «Premisa», en el capítulo i se delinea un sucinto recorrido histórico-jurídico a través de las diversas legislaciones que regularon las cuestiones referentes a la sepultura, desde las Leyes de las Doce Tablas (s. v a. C.), fundamento del derecho romano, hasta el Edicto napoleónico de Saint Cloud (1804), y la aplicación del modelo francés en el reino italiano de los Saboya.

La autora destaca que la cuestión de la sepultura de cadáveres se remonta a la época más remota de la historia humana y ha condicionado el desarrollo social y literario de los pueblos:

> *Proprio attraverso la letteratura sepulcrale —che era il riflesso di un proceso storico-giuridico che fu al centro dell'attenzione di tutte le società del tempo e di tutti i tempi— autori come Ugo Foscolo in Italia e Gabriel-Marie Legouvé in Francia condizionarono con la loro liricità il panorama europeo, per altro molto vasto ed approfondito* (2013, p.5).
>
> [Justamente a través de la literatura sepulcral —que era el reflejo de un proceso histórico-jurídico, que estuvo en el centro de atención de todas las sociedades de esa época y de todas las épocas— autores como Hugo Foscolo en Italia y Gabriel-Marie Legouvé en Francia condicionaron con su lirismo el panorama europeo, por otra parte, muy vasto y profundo].

En el Capítulo II, Marangon nos ofrece una propuesta metodológica de trabajo. A la hora de confrontar los dos textos poéticos, parte de dos investigadores, Vittorio Cian y Bonaventura Zumbini, que plantearon como hipótesis las profundas influencias de la literatura

2 Aclaramos que si bien el título de la obra se encuentra en español, el texto se halla, en su totalidad, redactado en italiano.

sepulcral francesa recibidas por Foscolo; en particular, de la obra de Legouvé. Ante la falta de estudios serios en esta línea, Marangon se propone cubrir este vacío y ahondar, entonces, en las suposiciones de los autores mencionados a través de un análisis filológico y temático, plasmado a través de una comparación textual detallada, verso por verso.

Surge inmediatamente la reflexión acerca de las problemáticas inherentes al ejercicio de traducción de un texto poético. La autora pone en tela de juicio la única traducción italiana del texto de Legouvé, realizada por Luigi Balocchi en 1802, a la que tilda de demasiado libre, dado que no respeta los cánones del original, puesto que, entre otros aspectos, agrega 84 versos propios. Es por ello que opta por una traducción fiel al texto original, para lo cual cita, como criterio de autoridad, al profesor Valentín García Yebra: «Decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce»[3] (2013, p. 9).

En el capítulo III, Marangon traza una semblanza del poeta italiano Ugo Foscolo. Dueño de una fogosa personalidad y de una cultura plena de contrastes no resueltos, de tendencias contradictorias no articuladas en un conjunto coherente y, sin embargo, fundidas y vivificadas por el carácter orgánico de una personalidad humana y rica, el vate italiano se granjeó odios y simpatías. Para delinear estos aspectos, Marangon no recurre al tradicional relato biográfico, sino que, a través de un original artilugio polifónico, nos ofrece diversos retratos mediante las voces de sus admiradores y detractores. Entre los primeros se destacan su amiga y examante Isabella Teotochi Albrizzi y su exdiscípulo Giovita Scalvini. También contamos con los juicios positivos del filósofo Benedetto Croce, del crítico Giuseppe De Sanctis y del poeta Giosué Carducci. Entre sus detractores, se nos ofrece el testimonio del escritor Walter Scott y de Pietro Giordani. Para cerrar, se nos presenta la imagen que el propio poeta posee de sí mismo a través de sus *Lettere* y de su soneto «Autoritratto» (1827). ¿Quién fue verdaderamente Ugo Foscolo? Con una mirada sagaz, el lector deberá forjar su propia imagen a través de esta variopinta galería de voces.

En el capítulo iv, Marangon nos conduce hacia fines del siglo xviii y comienzos del xix, a la Francia postrevolucionaria, con el fin de plantear concretamente el problema de la sepultura en esos tiempos, aspecto fundamental para iluminar la correcta interpretación de estos poemas. Nos cuenta la autora que en octubre de 1797, en un París que poco a poco se reponía de la fiebre revolucionaria, un ilustre miembro del Instituto Nacional, Gabriel-Marie Legouvé, leía un poema titulado «La Sépulture». El poeta denunciaba a viva voz la profanación de las tumbas y la falta de respeto por los muertos, que reinaba en aquel entonces. Esto lo impelió a replantear la dignidad y el valor de los sepulcros, no solo como un factor de ligazón afectiva entre vivos y muertos, sino también como constructor de identidad social, ya que a través de ellos los grandes hombres de la historia velan desde sus mármoles a las nuevas generaciones. El historiador Daubermesnil —explica Marangon—

3 Cfr. García Yebra, 1982, pp. 38-39.

atribuye a la Revolución la responsabilidad de haber apagado el respeto religioso por los difuntos, que se traducía en el abandono de las tumbas a la acción destructiva del tiempo, la falsa igualdad de los sepulcros, que quitaba relevancia a los seres fallecidos más ilustres. En este clima surge entonces una encendida polémica que se resuelve con la elaboración del Edicto de Saint Cloud, promulgado por Napoleón en 1804, el cual reglamentaba las prácticas sepulcrales, que prohibían, por razones higiénicas y democráticas, los enterramientos dentro de los núcleos urbanos e iglesias, y ordenaba la construcción de numerosos cementerios en las afueras de las ciudades. El poema de Foscolo surge, a su vez, aunque en un contexto diferente, en el marco de estas reflexiones y como respuesta y reacción a la aplicación de dicho edicto en Italia.

En el capítulo v, en claro paralelismo con el iii, se nos ofrece una breve semblanza del escritor francés y el texto completo en lengua original de *La Sépulture*. A continuación, previo a la propia traducción italiana del poema, la autora ahonda en la problemática de esta tarea, planteada ya en el capítulo ii. Por ello, aclara su postura tomando como punto de partida las tres categorías de traductores propuestas por Giorgio Pasquali:

1. *Quelli che prendono l'originale come un puro pretesto per imprimervi il suggello della propia arte.* [Los que toman el original como un mero pretexto para imprimir el sello de su propia arte].
2. *Quelli che nel tradurre mirano a rendere il tono generale e il colorito stilistico dell'originale, ma non si danno pensiero delle difficolt'a dei singoli passi.* [Los que al traducir aspiran a mantener el tono general y el colorido estilístico del original, pero no reflexionan acerca de sus etapas].
3. *Quelli che prima si chiedono quale sia l'esatto significato di un testo e poi si studiano di renderlo in una forma italiana appropiata.* [Los que primeramente se preguntan cuál es el significado exacto de un texto y luego se esfuerzan en volcarlo en una forma italiana apropiada].

La autora se decide por la tercera categoría, que funde los conceptos de traducción e interpretación, descartando así, tanto la posibilidad de borramiento del original, como la falta de una verdadera homogeneidad entre ambos textos. Lo que se propone —y logra con creces— es, a través de una fidelidad creativa, ofrecernos un texto que demuestra la mentalidad de su autor, su mundo de valores, pero en un italiano accesible al lector actual, sin comprometer por ello su brillo poético. Se plantea, en definitiva, a lo largo de este trabajo, una problemática innata a todo ejercicio de trasposición de códigos diferentes, cuyo primer y decisivo paso consiste en el acto de interpretación, del cual dependerá infaliblemente el éxito o el fracaso. Paul Ricoeur afirma que la acción de interpretar consiste en «seguir la senda abierta por el texto» (1999, p. 78). También nos parece conveniente recurrir a Eco:

> Así, pues, debemos distinguir entre el uso libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la interpretación de un texto abierto. Sobre esta distinción se basa, al margen de cualquier ambigüedad teórica, la posibilidad de lo que Barthes denomina texto para el goce: hay que decidir si se usa un texto como texto para el goce o si determinado texto considera como constitutiva de su estrategia (y, por consiguiente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible. Pero creemos que hay que fijar ciertos límites y que, con todo, la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo (1993, pp. 85-86).

Es por ello que considero pertinente que la traducción al italiano del poema de Legouvé y el trabajo comparativo de ambos poemas —realizado en el último capítulo— sean presentados en el marco de una exhaustiva investigación histórico-jurídica que oriente su lectura y correcta interpretación. La traducción de un texto literario debe responder al propósito de rescatar para la propia lengua y la propia cultura una obra y un autor que, de otro modo, permanecería en la sombras, pero para ello es necesaria una buena dosis de humildad y fidelidad. Si bien traducir es también un acto de creación y no una mera trasposición de signos, la libertad y la creación poseen un límite muy claro: el de una interpretación adecuada, y para ello, es necesario sumergirse, a través de una investigación seria y profunda, en el alma del creador y de su cultura. Es por esto que, al abordar en el último capítulo el trabajo comparativo entre los dos poemas[4], el lector ya ha podido rescatar las estrategias de lectura que le permitirán aprehender con mayor facilidad la red intertextual que la autora logra desvelar con su trabajo.

Podríamos plantear que la temática de esta obra es tan antigua como el hombre mismo: la cuestión de las tumbas ha preocupado a todas las civilizaciones de todos los tiempos. Sin embargo, algo nuevo late debajo de estas páginas. En nuestra sociedad posindustrial, en la que el ser humano se afana por vivir en un presente eterno, sin dimensión trascendente, devorando compulsivamente los productos que la industria tecnológica y cultural le ofrece, y en busca desesperada de la fuente de Juvencia —hoy ubicada en quirófanos e institutos de belleza— como una forma de exorcizar la vejez y su triste corolario, la reflexión sobre la muerte parece haber quedado sepultada junto con las tumbas, que ya muy pocos visitan. Esta obra posee la originalidad de rescatar de las cenizas una temática ancestral, muy poco frecuentada en nuestros días, que se vincula con el nacimiento y el desarrollo de las civili-

4 En la comparación de ambos poemas, la autora utiliza su traducción italiana de la elegía de Legouvé. Justifica su elección en las similitudes lexicales, que surgen de un minucioso trabajo sobre el texto en lengua original. Además considera que al lector le puede resultar menos dificultoso trabajar con un denominador común. Entre algunos aspectos comparativos planteados, podemos citar el título de Foscolo, claramente referido al texto francés, el valor civil otorgado a la tumba, la dignidad y el respeto por los muertos. Demuestra Marangon que Foscolo demuestra no solo haber leído la obra del francés, sino también haber compartido el mensaje ético, moral, humano y cívico, a pesar de haber vivido en un contexto diferente.

zaciones, con el planteo metafísico del sentido de la vida y de la muerte y, por ende, con el papel que el hombre decide desempeñar en el mundo.

Pero en medio de este gozoso *carpe diem* que parece dominarnos en los albores del nuevo milenio, se nos viene a recordar, a la sordina, algo que nuestros ancestros parecerían no haber olvidado: *Memento mortalem te esse.*

Referencias Bibliográficas

Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

García Yebra, V. (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

Ricoeur, P. (1999). ¿Qué es un texto? En *Historia y Narratividad* (pp. 59-81). Barcelona: Paidós.

Vacíos Bibliográficos: Reflexiones Teóricas y Casos Particulares de Archivos de Escritores

Natalia Crespo*

Datos de la obra

Goldchluk, G. & Pené, M. (Comps.). (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral & Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.

Es sabido que todo libro se escribe en diálogo con otros, se inserta en una serie previa, para consolidarla o para desmentirla. Algunos tienen la dicha de llenar un vacío bibliográfico, de caer en una zona de relativa vacancia del conocimiento. Este, creo, es el caso de *Palabras de archivo*, en donde se reúnen textos de reflexión teórica, artículos sobre archivos de escritores y una entrevista al pensador francés Jacques Derrida.

«En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura», de Mónica Pené, ofrece algunas definiciones imprescindibles en torno al concepto «archivo de escritor». La autora se vale de tres procedimientos: 1. Relevamiento de la definición de archivo en obras de referencia. 2. Encuesta a una serie de investigadores de literatura. 3. Análisis de la tipificación de archivos realizada por la archivística clásica. De la puesta en común de las definiciones de los diccionarios consultados, se concluye que un archivo es definido

> ...desde tres perspectivas: 1. como conjunto de documentos, cualquiera sea su fecha, forma y soporte, producidos o recibidos por toda persona física o moral y por todo organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad, conservados por sus creadores o sus sucesores para sus propias necesidades, o bien transmitidos a una institución archivística en razón de su valor; 2) como institución responsable de la acogida, tratamiento, inventariado, conservación y servicio de los documentos; 3) como edificio o parte del edificio donde los documentos son conservados y servidos (p. 16).

En torno al archivo personal, Pené aclara que, por su génesis subjetiva y parcial, «es considerado una colección más que un archivo», entendiendo por colección «... un grupo

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster y Doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign (Estados Unidos).. Correo electrónico: nmcrespo@mtu.edu.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 215-219.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

de papeles pertenecientes a una institución, persona o grupo familiar que reúne documentos dispersos de la vida de un individuo, institución o grupo que le originó (Cechini ápud Pené, p. 26). Así, la autora propone el término *archivo de escritor* «...por considerar que la palabra escritor es más apropiada y menos ambigua que autor. Como puede observarse, se trata de una propuesta que merece ser discutida en los contextos literarios y archivísticos» (p. 30).

En «Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales», Graciela Goldchluk propone que los archivos tienen «... una doble naturaleza: de cosa real, "objeto sobreviviente", y a la vez "reflejo", "reverberancia"» (p. 33). Esta dualidad se modifica a partir de la nueva domiciliación de los archivos:

> Mientras los archivos se guardaban en edificios institucionales (Biblioteca Nacional, Archivo Nacional y otros), la imagen siguió pegada a la cosa [...]. La posibilidad de digitalizar manuscritos, con el grado de detalle que nos brindan las imágenes actuales y la facilidad de consultarlas en la intimidad de nuestra casa o escritorio de trabajo, como si hubiésemos tomado los papeles y los tuviésemos en nuestro portafolio, constituye sin duda una nueva escena de domiciliación de la que cada día participan más documentos, en la que se configuran nuevos archivos (Goldchluk, p. 34).

No obstante, esta nueva posibilidad (la de des-domiciliar y re-domiciliar los archivos), «... abre la puerta a nuevos temores frente a una democratización que se percibe peligrosa, donde el fantasma de la adulteración (que puede conjurarse técnicamente con los mismos riesgos de falsificación que hoy tiene un papel o un microfilm» (p. 35). Así, tras esta «dimensión arcóntica de la domiciliación» (p. 37), los archivos digitales «comienzan a socavar la función "atriárquica"» (p. 37). La topología y la técnica de consignación, sugiere persuasivamente Goldchluk, cambian el contenido mismo del archivo.

Analía Gerbaudo (pp. 57-86), en «Archivos, literatura y política de la exhumación», revisa las genealogías de los conceptos de *archivo*, *literatura* y *políticas de exhumación* en la obra de Derrida. También, aborda las nociones derridianas de *huella, resto, ruina, ceniza* y *biodegradabilidad.* Referencias cruzadas a diversas obras del teórico francés se van trenzando con alusiones a personajes, instituciones y proyectos argentinos actuales.

En «De la verdad y en secreto en la consignación», Marcos Alegría Polo se plantea: «¿Cómo pensar el archivo? ¿Desde dónde? ¿Con qué miras? Mejor: ¿cómo se *debe* pensar el archivo?» (p. 87). Como ejemplo de lo maleable que puede resultar un material de archivo (su «flexibilidad» para aceptar lecturas tan dispares que a veces son contrapuestas), Polo toma una foto del Proceso: «Marcha por la vida, 1982». En la imagen se ve a una Madre de Plaza de Mayo abrazando (o con un gesto interpretable como un abrazo) a un militar. Si se desconoce el contexto, la foto puede interpretarse como una reconciliación, hasta como un gesto de protección y consuelo de él hacia ella. Ahora bien, para los que saben en qué

circunstancias se tomó la foto, aseguran que aquello no ha sido un abrazo sino un intento de la Madre de arañar, golpear la espalda y zamarrear al militar. Esto demuestra que el archivo puede arrojar una serie de datos que contrastan con la verdad empírica. Dada esta maleabilidad del archivo, resulta imprescindible el proceso de consignación de datos: «Frente a una escisión entre el orden de lo empírico y el signo, un archivo implementa un principio de reunión. Consignar, poner en archivo, es al mismo tiempo resguardar el hecho y (re)unificar los signos. No sólo unificarlos unos con otros sino hacerlos uno» (p. 90). Dada la incidencia del criterio del archivador en el significado que luego se desprenda del archivo, se concluye que «...siempre existe tanto la posibilidad de reafirmar en sus cimientos la unicidad, como de fracturarla» (p. 104). De allí, la «potencia disruptiva del archivo» (p. 104).

En «Algunas notas sobre los archivos virtuales», Fernando Colla cuenta cómo nació el proyecto «Archivos Virtuales Latinoamericanos» (AVLA) de la Universidad de Poitiers y del Centro Nacional de Investigaciones de Francia (CNRS). El AVLA fue creado por tres personalidades: Raymond Cantel, Alain Sicard y Carlos Droguett. Su finalidad es doble:

> ...digitalizar y editar en línea los fondos literarios del CNLA [...] e incentivar la realización de un portal que reuniera los centros institucionales asociativos e institucionales que tuvieran en su posesión manuscritos de escritores latinoamericanos y estuvieran dispuestos a ponerlos a disposición de los investigadores, en la red (p. 106).

En la actualidad, cinco de los quince fondos pueden consultarse en línea: dos de los fondos originarios (Julio Cortázar y Carlos Droguett), los «cuadernos de la cárcel» de Alicia Kozameh, el Fondo de Literatura Popular Argentina Jorge Furt y el Fondo Daniel Moyano (p. 106). Para este autor, «...la finalidad última de un archivo literario es brindar materiales de estudio que no se encuentran en libre circulación y que constituyen testimonios elocuentes de un estadio del campo literario» (p. 110). De este modo, Colla considera que

> ...los archivos de escritores por su carácter mixto —en cuanto contienen borradores preparatorios, inéditos, entrevistas, correspondencias, elementos de la historia de la recepción— permiten desbrozar quizás esas zonas todavía inexploradas o mal exploradas del mapa literario continental (p. 116).

Otro de los temas abordados es el referido a «La producción del archivo Haroldo Conti: entre el materialismo cultural y la archivística». En este capítulo, Iciar Recalde narra cómo se fue armando el archivo de este escritor desaparecido durante la última dictadura militar. Por supuesto, el final trágico de Conti no es ajeno a la construcción de dicho archivo, que se piensa a sí mismo como algo posible en tiempos post-liberales y de reconstrucción de la memoria. Uno de los hallazgos principales hasta hoy de este trabajo ha sido el encuentro (o

recuperación) de un anticipo de «Sudeste», la que habría sido la primera novela de Conti, publicado en *Sur* en 1962. Otro descubrimiento destacable es el cuento «El solitario» en una antología de autores de 1962. También se han encontrado cuatro ensayos o notas (dos de ellos sobre cine) publicados en el *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* en 1955 y 1956, respectivamente.

En «Archivos personales como soportes de memoria. Los papeles de Adelina, Madre de Plaza de Mayo», Florencia Bossié relata cómo Adelina Ethel Dematti de Alaye, Madre de un desaparecido, ha ido armando —primero en el garaje de su casa, luego en colaboración con profesionales e instituciones especializadas en archivos— una colección de fotos, artículos de diarios, notas de revistas, etc., relativos al Proceso. Explica Bossié que, si el proyecto surgió buscando recabar «pruebas», información que luego le sirviera judicialmente para pedir por su hijo, a medida que las desapariciones pasaron a ser un tema colectivo y no solo su desgracia personal, el archivo fue convirtiéndose en una parte de la historia nacional. Bossié reflexiona: «Toda nuestra vida está atravesada por la necesidad de papeles que documenten nuestra fecha de nacimiento, nuestro nombre, nuestro estado civil, nuestro domicilio, nuestra experiencia laboral, nuestra formación académica, hasta las vacunas que recibimos» (p. 152).

En cierto sentido, concluye la autora, «...para existir y dar prueba de verdad, hay un deber de archivo. Así, archivar la propia vida es una forma de subjetivación, es la construcción de un relato propio, de la propia mirada sobre el yo y la propia existencia» (p. 152).

«La firma del autor: el nacimiento de la firma en los papeles de José Hernández», de María Celina Ortale, es el único artículo del libro dedicado al siglo xix. Gira, principalmente, en torno a la cuestión de los seudónimos y la firma de autor de José Hernández. Plantea que la identificación de la firma y el reconocimiento de los seudónimos que verdaderamente encubrían la identidad de J. H. son claves para determinar el punto de partida de su carrera: concretamente, su pertenencia política (¿ya desde el inicio contraria al liberalismo?). Dentro de los seudónimos de José Hernández ya reconocidos, se hallan: «Juan Barriales», «Polilla», «el payador José Pepe», «Un patagón» y «Martín Fierro» (p. 161). Ahora bien, habría otro seudónimo hasta ahora desconocido: «Vincha», descubierto por la crítica tardíamente (por Zorraquín Becú en los años setenta, investigación que luego es retomada por Auza en 1978). El capítulo plantea persuasivametne que este descubrimiento posibilita nuevos análisis de la obra periodística de Hernández.

«Los límites del archivo: derroteros a través de los papeles de Julio César Avanza», de María Paula Salerno, relata cómo se fue conformando el archivo de este escritor y abogado (Ministro de Educación durante el peronismo y pariente político de Macedonio Fernández). La autora realiza valiosas distinciones entre "archivo" (material ya ordenado, catalogado y por tanto, consultable por cualquiera), una "colección" (grupo de documentos con afinidad temática, por lo general sin ordenamiento interno) y «papeles personales» (manuscritos sueltos, hallados por los descendientes, que tienen valor pero deben ser puestos en la serie, en el conjunto y en el contexto). Asimismo, se tienen en cuenta ciertas nociones derridianas

en torno al archivo: el *mal de archivo*, el *afán de inalcanzable totalidad* para el archivo, su ser *huella* de otra cosa, su *iterabilidad*.

En «Una conversación con Jacques Derrida», el filósofo francés es entrevistado en una mesa redonda por cinco especialistas. Los temas planteados son: el *borrador*, la *firma*, la *iterabilidad*, la *huella*, la noción de *archivo*, la presencia o no de un destinatario determinado en cada manuscrito, la importancia de reponer todo lo que se pueda el *contexto* de producción de cada documento. Se habla también de los *protocolos de lectura* para el especialista que construye el archivo, la *destructibilidad del archivo*, la condición de cada documento a ser leído a partir de tres variables: *lo típico, lo único, la reproductibilidad*.

En conclusión, creemos que *Palabras de archivo* es un aporte teórico sobre la archivística, un interesante informe sobre los archivos de escritores argentinos que están siendo investigados en este momento en nuestro país y, al mismo tiempo, una reflexión interdisciplinaria sobre los procesos de construcción de la memoria en el siglo xxi y sus múltiples domiciliaciones. En este sentido, llena un vacío bibliográfico previo e invita, sugerentemente, a seguir creando y compartiendo archivos.

Ningún Olvido es Suficiente

Anahí Cano Lawrynowicz*

Datos de la Obra

Moyano, D. (2012). *Tres Golpes de Timbal*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines & Colección Archivos; Córdoba: Alción Editora. ISBN: 978-987-646-301-0.

Cuando Daniel Moyano llegó a Europa, expulsado de su tierra natal por la fuerza del terror y el enmudecimiento, pasó años sin poder escribir. Un enorme océano lo separaba de una realidad alucinada y alucinante, ajena a toda cordura, hincada al oscuro reptar de una violencia irracional que ya había sido contada en *El Trino del Diablo*, acaso como anunciando lo que vendría: un exilio sin retorno y un puñado de palabras enhebradas en música para salvarse del silencio y la ausencia. Nunca volvió a su patria, aunque su verdadera patria —sospechamos quienes nos hemos dejado llevar por la invitación a recorrer los mundos de su escritura musical— fue y sigue siendo su obra, cuya travesía en este mundo ha estado siempre, también, marcada por vaivenes y desencuentros:

> En los papeles figuro nacido en Córdoba, el 6 de octubre del '29. Nací en Buenos Aires el 6 de octubre del '30. Mis testigos falsos fueron un violinista gallego y un ave negra de esas que andan en los tribunales, que dijo: 'yo me ocupé, Sr. Juez, de los servicios de obstetricia'. El violinista dijo: 'Pues mire, yo he estado ahí sentado, leyendo una partitura y me puse a tocar el violín, y me dijeron: ¡Ha sido un varón!' (Graham-Yooll, 2005).

Una historia de violencia precedió su nacimiento, exactamente un mes después del golpe de Estado perpetrado por el general Uriburu. Fue el primero de seis gobiernos de facto que sembraron de desgarros el devenir de un país. El último, en 1976, terminaría signando el desarraigo definitivo de Moyano. De Buenos Aires a Córdoba, transitando la infancia y la adolescencia. Luego a La Rioja, donde decidió radicarse a los 29 años. Allí ejerció el periodismo, fue violista del Cuarteto de Cuerdas de la Dirección de Cultura riojana, trabajó

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador y becaria del CONICET. Correo electrónico: lawryana@gmail.com.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 220-223.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

como plomero y continuó el oficio de escritor que había comenzado apenas a los doce años, con una composición en verso sobre el *Martín Fierro* que redactó para cumplir con su tarea escolar. De La Rioja a París, hacia donde viajó con su mujer, su hijo, los restos de su casa que pudo llevarse; el manuscrito de *El Vuelo del Tigre* (1981), que enterró en el patio y salvó de la pesquisa de las Fuerzas Armadas; y la cicatriz imborrable del secuestro que lo mantuvo en prisión diez días. De París a Madrid, donde años más tarde el silencio logró cambiar de piel y consiguió tejer sus mejores melodías.

«El aire que te envuelve te es ajeno, como el mundo, donde pretendes no ser un extranjero. Pero también te pertenece, como la vida, como la muerte. Y si así, de pronto, te encuentras pensando en la vida, o eligiendo las formas probables de tu muerte, no tienes más remedio: en tu poema ingresará la vida, o la muerte, y en tu vida, ingresará el poema» (Moyano *apud* Wrobleski & Correa, 2011), había escrito. Y no tuvo más remedio: de esa singular forma de agonía, que es el exilio, surgió la poesía de su prosa. De una lengua que renació para reconocerse como otra, maduró el tono exacto de un estilo único y propio. Entre el olvido y la ausencia, se abrió paso la patria donde habitar y donde ser, en la identidad de una escritura singular, en una literatura con olor a tierra, madera y viento, pues la literatura ha sido y será uno de los «primeros territorios libres» (Mamonde, 1983, p. 467).

Del reverso de la ausencia y el olvido, brotó *Tres Golpes de Timbal* (1989), una novela sobre un viaje del olvido hacia la memoria, sobre las incalculables peripecias que rondan el hallazgo del amor y los orígenes. Y el hallazgo, a su vez, de una canción recobrada, como la identidad, como el lenguaje y el lugar en el mundo. Sin dudas, el giro de madurez de la escritura de un autor que retorna a su patria transitando el sutil, tangible, hilo de las palabras elegidas, construidas, decantadas con la precisión de un artesano. En un gesto tan justo como necesario, la reedición de 2012 y primera edición genética del texto, coordinada por Marcelo Casarin, tiene, entre otros, el valioso mérito de acercar al público y a la crítica a un autor y un texto inmerecidamente postergados. Gracias al trabajo conjunto y minucioso de investigadores y críticos, la lectura se permite migrar del texto al manuscrito y viceversa, sin perder la fluidez del relato sino, muy por el contrario, permitiendo conocer las huellas de ese viaje que transcurre página tras página.

Músicos, titiriteros, astrónomos, muleros, cantores, modistas, un piano que atraviesa los Andes, la *Gramática* de Nebrija, estrellas y cometas, mares y montañas, pueblos arrasados por el tiempo y pueblos sin tiempo ni espacio son parte de este relato donde cada palabra conserva su valor y se ensambla a otras con el peso y la tonalidad justas para crear un mundo orgánico, armónico, en el que las diferencias humanas son piezas esenciales de una melodía común y un universo sin distancias imposibles. En *Tres Golpes de Timbal*, la música, la escritura y las múltiples estrellas tienen su propio lenguaje y, juntas, hablan de un universo donde la aparente lejanía entre una palabra recordada, una canción perdida y un lucero en el firmamento no es obstáculo suficiente para reprimir la función vital del arte en la vida de los hombres. Del mismo modo, los paratextos y el material audiovisual que complementan

la edición de Colección Archivos y Alción Editora confirman que ni el tiempo ni la distancia geográfica han sido obstáculo suficiente para mantener vigente la magia y la estética de una prosa singular y fundamental, como la de Daniel Moyano.

Las colaboraciones de Pampa Arán, Marcelo Casarin, Alfonsina Clariá, María Paula Del Prato, Rogelio Demarchi, David Gabriel Gatica, Virginia Gil Amante, Néstor Edgardo Peralta, María Belén Santillán Arias, Héctor Tizón y Diego Vigna ofrecen múltiples puntos de lectura y recuperan diversos aspectos de la novela y de la obra del autor. A la vez que exploran la génesis del texto, recuerdan el derrotero existencial de Moyano y los desparejos destinos que ha tenido su obra —más editada y reconocida en el exterior que en nuestro país— y se ocupan de recuperar el valor de un autor a quien la crítica especializada aún le debe su lugar entre los imprescindibles de la literatura argentina contemporánea. En las páginas finales, el *dossier* de la obra suma fotografías de manuscritos y borradores, y los aportes de Leopoldo Castilla, Francisco Delich, Juan Carlos Maldonado, Mario Paoletti, Norberto Luis Romero, Cecilia Martínez de Calvo, María Cristina Dalmagro, Teodosio Fernández y Ricardo Moyano, hijo de Daniel. Además de una extensa y completa lista de referencias bibliográficas compiladas por Virginia Gil Amate que reúne datos para hallar material sobre entrevistas al autor, obras críticas sobre Moyano y su obra, textos publicados en español y traducciones de sus textos a diversos idiomas (francés, italiano, inglés, polaco, ruso, alemán, turco). Por su parte, el *dossier* genético reproduce algunos de los documentos que integran el archivo genético de la novela, cuidadosamente organizados: «Primeras ideas sobre la novela», que incluye el primer registro manuscrito y el esbozo de las primeras ideas; «Primer apartado», con cinco manuscritos y registros de la primera edición de Alfaguara, de 1989; «Un cuaderno de bitácora» muestra anotaciones de puño y letra; «Dibujos y esquemas», con algunos de los numerosos dibujos y esquemas visuales creados por Moyano para describir lo que se propuso narrar; «Títulos», sección que contiene algunos escritos donde el autor da cuenta de su preocupación por definir un título para su novela; «Reflexiones de escritor», donde pueden consultarse documentos donde Moyano reflexiona sobre la novela y su trabajo como escritor; y «Correspondencia», con siete cartas dirigidas a él y una enviada.

En armonía con el texto, respetando su intención y entregándose al viaje que propone el relato, la edición de 2012, cuya llegada aquí se celebra, cumple, a su modo, con la misma travesía que desafía al protagonista: «...ante la dudosa realidad, la referencia al manuscrito aparecía como única verdad posible. Tal como lo había hecho Eme Calderón, remontaría mi pasado hasta encontrar mi propia tumba de tiro, mi propia caja de música, mis propios huesos blancos [...] No se trataba, como sospeché al principio en mi aturdimiento, de la última función del titiritero rescatando el pasado. Éramos el pasado y el presente al mismo tiempo, entrando por fin en el futuro» (Moyano: 1990, p. 284), porque «...nuestra esperanza es sobrevivir en estas palabras que dejamos escritas, de la misma manera que un niño recién engendrado se salvó en Lumbreras para contar la historia» (Moyano: 1990, p. 289) de una música que permanece viva al otro lado del olvido.

Referencias Bibliográficas

Graham-Yooll, A. (2005). Un artista de variedades. *Página/12*. Recuperado 23 de marzo, 2010, desde http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1623-2005-06-26.html.

Mamonde, C. (1983). El Vuelo del Tigre, una novela fuera del boom. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (395), 463-467.

Moyano, D. (1984). *El Vuelo del Tigre.* Barcelona: Plaza & Janés.

Moyano, D. (2012). *Tres Golpes de Timbal*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines & Colección Archivos; Córdoba: Alción Editora.

Moyano, D. (1990). *Tres Golpes de Timbal*. Buenos Aires: Sudamericana.

Wrobleski, K. & Correa, A. (2011). *Las alas del tigre. Documental sobre la vida y la obra de Daniel Moyano* [Video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Fjgb91B8Z1Q.

Todos Añoramos el Pasado

Alejandro Tloupakis*

Datos de la Obra

Delaney, J. J. (2012). *Memoria de Theophilus Flynn*. Buenos Aires: Corregidor. ISBN: 978-950-05202-6-3.

En *Memoria de Theophilus Flynn*, Juan José Delaney presenta a un entrañable personaje que, desde una granja irlandesa, busca su futuro... en el pasado. Ese impulso paradójico lo conduce a la Argentina, donde hallará su edén personal. Como en los cuentos de *Tréboles del Sur* (1994) y en la novela *Moira Sullivan* (1999), Delaney escribe sobre los irlandeses en la Argentina para hablar sobre todos los hombres.

Adoptado a los seis años por dos hermanas solteronas, el protagonista de esta *nouvelle* vive una infancia tan feliz como alguien puede ser en esta tierra, y sentado al volante de un Hillman abandonado en un galpón, se entrega a gratas ensoñaciones. El relato acompañará a Theophilus en esas fantasías, y también en sus búsquedas y descubrimientos. En ese proceso, el autor logra articular de un modo natural y orgánico lo individual con lo social, lo personal con lo histórico, y así, le otorga a la vida del personaje resonancias universales.

La vejez y la muerte de las hermanas que lo adoptaron coinciden con la percepción del protagonista de que el llamado «despertar del Tigre Celta» —período de auge económico que vivió Irlanda entre 1995 y 2007— provocó la muerte de «the Old Ireland», con sus tradiciones: la acendrada religiosidad, la austeridad como estilo de vida, la antigua lengua de la isla —el gaélico—, y hasta las comidas —como los *dumplings,* bolas de harina, sal y leche—. Pero dos menciones aparentemente azarosas de la Argentina llevan a Theophilus a interesarse por este país remoto al que emigraron tantos de sus compatriotas. Así, descubre que en realidad nada es azaroso, ya que, como en un arca de Noé, nuestras tierras conservan mucho de todo aquello que él añora. Porque, como dice un personaje de la novela, «todos añoramos el pasado» (Delaney, 2012, p. 52).

* Escritor, Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad del Salvador. Ejerce la docencia en el nivel secundario y universitario. Actualmente es uno de los coordinadores del taller *Entrelíneas.* Correo electrónico: aletloupakis@gmail.com.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 224-225.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Esa paradoja temporal y espacial constituye el eje del relato: cruzar todo un océano para encontrar lo propio, buscar en el mañana del emigrado el pasado más querido.

Julia, una de las hermanas que adoptaron a Theophilus, tiene una curiosa afición: recortaba las figuras humanas de las fotos familiares y armaba con ellas nuevas escenas con personajes que no habían coincidido en el tiempo. Delaney nos ofrece así una bella metáfora de la memoria, ese escenario al que solemos convocar a actores extemporáneos.

El «montaje» que practica Julia se relaciona con el cine, que da lugar a otro logrado episodio del libro, en el que Theophilus, de chico, consigue trabajar como extra en *Moby Dick*, el clásico de John Huston. Sus dos fugaces apariciones conducen a una reflexión existencial: «Es verdad que [...] para atraparlas es imprescindible no parpadear, pero también es verdad que el hombrecito está ahí como todos nosotros en nuestro igualmente fugaz paso por este valle en más de un sentido ficcional» (Delaney, 2012, p. 19). Semejantes connotaciones filosóficas adquieren dos episodios en los que aparece el teatro: en uno de ellos, una representación de *Julio César* en un manicomio genera una situación desopilante.

Porque el humor —«angélico», como el de Marechal— es una nota presente en muchos acordes de este libro. Cuando las solteronas descubren a Clancy, su querido perro, apareándose con una *Collie*, deciden castrarlo, y «...de ahí en más [...], llevó una vida pura, funcional al ambiente victoriano en el que había fijado residencia» (Delaney, 2012, p. 10). Risa genera también la supuesta etimología del «chimichurri», que habría sido inventada por un irlandés llamado Jimmy Curry, nombre que, deformado por los criollos, pasó a designar la conocida salsa. El tercer y último capítulo celebra cómicamente los deslices idiomáticos de un Theophilus ya usuario del español, en una carta donde le cuenta a un amigo que en la Argentina no solo encontró a la vieja Irlanda: también encontró el amor.

Referencias históricas eficazmente articuladas en la trama —como el magnicidio de Kennedy, otro hijo de Irlanda, o la tragedia de las desapariciones en la Dictadura Militar— se mezclan con guiños literarios que el lector atento disfrutará —Eliot, Joyce, Borges...—, en una prosa clara y elegante, cortés con el lector.

Un comentario aparte merecen los personajes que pueblan el relato, por los dos rasgos que se combinan en ellos. Por un lado, sorprenden con comportamientos insólitos: Theophilus, por ejemplo, disfruta recorriendo cementerios. Por otro lado, son nobles y bienintencionados. Practican el arte del respeto al prójimo, la sinceridad, el decoro.

El efecto de lectura, tan infrecuente en la ficción actual, es el de acceder a una visión profundamente optimista del género humano.

Una Forma de Organizar el Mundo

Enzo Cárcano*

Datos de la Obra

Conde, O. (2012). *Gramática Personal.* Buenos Aires: Editorial Oinos. ISBN: 978-987-24649-3-6.

«Una forma de organizar el mundo». Eso es, para Oscar Conde, la gramática. Aún más, para el poeta, esta disciplina analítica, «...muy lejos de ser inútil —como cree la gilada—, sirve para hacernos mejores personas» (2012, pp. 63-64). Distante de la rigidez dogmática y prescriptiva que erróneamente suele atribuirse a la gramática, Conde, que la conoce profundamente, hace de ella, gracias al poder de la poesía, su modo de decir el mundo —su mundo—, de crearlo y de organizarlo.

Oriundo del barrio porteño de Palermo, Oscar Conde es poeta, docente universitario e investigador. Los inicios de su carrera como profesor datan de 1983, cuando, inspirado por Lorenzo Mascialino y con solo veintiún años, comenzó a dar clases. Primero sería el griego, y luego, el latín, lenguas a las que, con el correr de los años, ha sumado otros intereses: el tango, el rock (compiló los artículos que componen *Poéticas del tango* [2003] y *Poéticas del rock* [2008, 2 vols.]) y el lunfardo, repertorio léxico popular sobre el que ha publicado dos libros, *Diccionario etimológico del lunfardo* (2004) y *Lunfardo* (2010), y cuyo estudio, que plasmó en su tesis de doctorado, le ha valido amplio reconocimiento, así como un lugar en la Academia Porteña del Lunfardo. Como poeta, Conde participó de la *Antología de Poesía* de la Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (1989) y de la *Antología de la Nueva Poesía Argentina* (1990), y publicó los libros *Una de dos* (1993, en colaboración con el artista plástico Marcelo Cofone) y *Cáncer de conciencia* (2007).

Según declara el mismo autor en el «Posfacio», las composiciones que forman *Gramática Personal* fueron escritas en diferentes períodos: unas pocas en 1984, otras tantas en 1990, y el resto, entre 2006 y mediados de 2012. Si bien el primer esbozo del plan de esta obra data de mediados de los ochenta, el ordenamiento definitivo es de 2006. Este carácter premeditado y meticuloso se advierte en la obra, aunque no encorseta en ningún momento

* Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Corrector literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 226-229.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

el sentimiento; por el contrario, lo pone de relieve, lo reinventa, lo convierte en un nuevo y personal cosmos poético. *Gramática Personal* se divide, como otras gramáticas, en tres partes: prosodia, morfología y sintaxis (dividida, a su vez, en sujeto y predicado). En cada uno de estos apartados, Conde apela a distintas clases o funciones gramaticales (sustantivos, adjetivos, atributos, complementos, entre otras tantas) para decir y para decirse en un tono eminentemente autobiográfico, como se ve en «núcleo verbal»:

> un día, el 7 de noviembre de 1983,
> un niño sustantivo se volvió
> para siempre un hombre verbo.
> el último suspiro de
> mi padre
> trajo la acción,
> supo ser cópula,
> dibujó mi destino
> para siempre (Conde, 2012 [vv. 16- 24] p. 33).

«Del niño sustantivo al hombre verbo», entonces, Conde da forma, en *Gramática Personal*, a su propio mundo, al que el primer poema, «prosodia», sirve de pórtico. Entre abundantes referencias autobiográficas («busco y encuentro gotas de Spinetta, / una herradura del caballo apurado de la revolución, / una mancha de mate en el manual de Lesky» [2012 (vv. 10-12), p. 9]), el yo lírico que construye Conde se busca a sí mismo, con dificultad, en su infancia, en su juventud, en su historia:

> busco infeliz las huellas
> de mi infancia. no queda casi nada:
> una pilita de soldados de plástico,
> la letra vacilante de mis compañeros
> de séptimo haciéndome promesas
> cien por cierto incumplidas,
> la risa desafiante de mi tía Teresa
> en la foto de un tiempo en que la creía eterna (Conde, 2012 [vv. 1-8], p. 9).

Así se suceden «años y años, unos iguales a los otros» (Conde, 2012 [v. 28], p. 45): la docencia del latín, del griego, de la gramática, de la cultura y la literatura clásicas. Después de toda una vida de rutina, el yo lírico confiesa, sobre el final de este poema, que ha llegado a la madurez, entendida no como el control absoluto de sí, sino, muy por el contrario, como la conciencia de no ser el hacedor de su propia circunstancia:

en esos años siempre pensé
que estaba haciendo lo que quería
con la vida. y en cambio
era ella
la que un día tras otro
iba aplicando su cincel a mis formas.
uno puede conocer muy bien
la prosodia,
pero nunca decide del todo
dónde vienen a caer
los acentos (Conde 2012 [vv. 42-52], p. 10).

Todo *Gramática Personal* es, en definitiva, un poemario de madurez, de conciencia. Sus claves de lectura están dadas, desde el comienzo, en los dos epígrafes. El primero, de Hipócrates, reza: «La vida es breve y el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, peligrosa; la elección, difícil». Muchos de los poemas parecen ilustrar estas notas del médico griego con versos que rezuman el dolor y la desazón del yo lírico por el inexorable paso del tiempo, por la injusticia, por el saber algunas cosas y por el no saber otras. En «complemento de negación», por ejemplo, hallamos un yo lírico que, si bien no impugna la posibilidad de lo trascendente («no es que descrea de la metafísica. / quién no estuvo/ más allá de este mundo alguna vez.» [2012 (vv. 1-3), p. 45]), confiesa su incomodidad ante la idea institucional de Dios:

ya te digo. descreer
no descreo. pero no
dan ganas de creer
en un dios
que se suicida
a cada rato (Conde, 2012 [vv. 11-16], p. 45).

Pero esta clave de lectura en tono trágico se atempera, en algunos poemas, con la otra, más esperanzadora, que ilustra el segundo epígrafe del libro, palabras que pertenecen al obispo catalán Pedro Casaldáliga: «Es tarde / pero es madrugada / si insistimos un poco». Estos versos, los tres últimos del poema «Nuestra Hora» (incluido en *El tiempo y la espera*, de1986), parecen servir de consigna al yo lírico en composiciones como «locativas», en las que, «perdida la guerra», aún busca ganar una batalla:

vivo en un cuerpo
donde no tienen auxilio los seres que me habitan,
donde la vejez captura centenares de células por minuto,

donde la guerra perdida no impedirá que gane todavía una batalla (Conde, 2012 [vv. 17-20], p. 57).

De la desesperanza en clave tanguera («complemento de lugar») al valor del hacer a pesar de lo inexorable del destino («complementos de tiempo»), pasando por breves ratos de humor («complemento de cantidad»), *Gramática personal*, si bien pródigo en referencias culturales, es un poemario de tono confesional e íntimo. Sin vanos arrebatos de lirismo, uno de los grandes atractivos de este libro es la cercanía y el sosiego del yo lírico que va organizando su mundo. El último poema, «finales», a la vez que marca un término y un balance, abre un después, el de la conciencia, el de la madurez, ese que ya no le corresponde a este sino a otro libro:

fui un soplo desnudo, un hombre enamorado,
un sol en la Antártida, un creyente fugaz,
una marioneta del destino, una voz
en cientos de teléfonos, una sardina
enlatada en cuerpo de varón,
el turbio vendaval de mi propio cáncer de conciencia.
todo eso fui para que no siguiera en pie
la dialéctica del amo y el esclavo,
para que se desmoronase el mito del fantasma en la máquina,
para que otros pudiesen salir de la caverna.

mañana anudaré otros finales posibles.
no es un buen día el segundo día.
y para qué apurarse, si allá adelante
también llueve (Conde, 2012 [vv. 29-42], p. 62).

Aunque podría pensarse en una contradicción, presente desde el título, que signa todo el poemario, Conde —y ese es uno de sus mayores logros— vivifica el lenguaje de todos los días y le da forma a un mundo que, como los versos que lo constituyen, es, al mismo tiempo, gramática y poesía.

Trabajos de Cátedra

El Arte de Eros en una Novela de Mario Vargas Llosa

Ana Clara Vidal Tur*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Seminario de Literatura Iberoamericana a cargo de la Dra. Marina Liliana Guidotti.

Resumen: El presente trabajo se propone realizar una defensa del carácter estético de la novela erótica a partir del análisis de la obra *Elogio de la madrastra,* publicada en 1988 por el escritor peruano Mario Vargas Llosa. Asimismo se reflexionará sobre la compleja construcción de la psicología de los personajes fundamentada en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan.
Palabras clave: Vargas Llosa, Novela Erótica, Arte, Belleza, Pintura, Familia.

Abstract*: The present work is intended to elaborate a defence of the aesthetic character of the erotic novel on the basis of the analysis of the work* In Praise of the Stepmother, by the Peruvian writer Mario Vargas *Llosa, which was published in 1988. Furthermore, additional reflection will be given to the complex construction of the characters' psychology based on Jacques Lacan's psychoanalytic theory.*
Keywords*: Vargas Llosa, Erotic Novel, Art, Beauty, Painting, Family.*

Elogio de la Madrastra: en Defensa del Género Erótico

Nos proponemos realizar una defensa del carácter estético de la novela erótica, género relegado y discutido que, no obstante, aborda cuestiones que trascienden la sexualidad para referir problemas que hacen a la experiencia humana. Con este objetivo, analizaremos una de las novelas del escritor peruano Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra,* publicada en 1988.

Para dicho fin, tomaremos como ejes la composición de la estructura de la novela y la intervención del contenido simbólico-pictórico, con su respectivo cambio de narradores. Igualmente, destacaremos —entre otros— el interesante contraste entre lo alto y lo bajo, lo

* Alumna de 4º año de la Licenciatura en Letras por la Universidad del Salvador.
Correo electrónico: anavidaltur@hotmail.com.
Fecha de recepción: 05-08-2013. Fecha de aceptación: 30-08-2013.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 233-244.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

sagrado y lo profano. Del mismo modo, nos detendremos en la compleja construcción de la psicología de los personajes basándonos en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, según lo expuesto en *Las formaciones del inconciente* y *Escritos 1*.

Esta novela narra la historia de una familia constituida por don Rigoberto, un burgués dueño de una compañía de seguros, quien está casado en segundas nupcias con Lucrecia, y por Fonchito, el hijo de doce años de don Rigoberto y su difunta primera esposa. Desde el comienzo se revela el contenido erótico que recorrerá el texto hasta el final: el culto al cuerpo para evitar el paso del tiempo ocupa un lugar predominante, sinónimo de la vanidad humana, así como también los constantes encuentros sexuales entre don Rigoberto y doña Lucrecia. Estas situaciones se hallan en perfecto diálogo con pinturas de temática erótica intercaladas por el autor y cuyos seres mitológicos, históricos y pertenecientes a la tradición cristiana adquieren voz y se introducen en la historia, hasta confundirse con los personajes de la narración central, reforzando así el imaginario fuertemente sensual de esta.

Tras narrar una serie de encuentros entre Fonchito y Lucrecia, su madrastra, se aborda un tema tabú que se evidencia en la consumación del incesto. El desenlace de esta situación estará dado por la ruptura del matrimonio, luego de que el niño relate a su padre, «inocentemente», en la composición escolar que titulará «Elogio de la madrastra», las aventuras sexuales que este último ha tenido.

El término «erótico» proviene de la palabra griega Ερωτικος, que deriva, a su vez, del sustantivo Ερως, 'amor'. En la mitología griega, Eros era el dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo; venerado también como el dios de la fertilidad. En la mitología romana, lo conocemos como Cupido (palabra de origen latino, derivada de *cupidus*: 'el que ama y desea con pasión'), también llamado Amor. Por lo que, en español, la palabra «erótico» significa 'aquello relativo al amor sensual'.

Una vez establecido el campo semántico de lo erótico, es necesario reflexionar sobre el género y profundizar en su conocimiento, puesto que la novela erótica y, aún más, la novela pornográfica han sido muy cuestionadas en cuanto a su calidad de obras de arte. La crítica se encuentra dividida entre quienes las acusan de ser productos de consumo y quienes las defienden como productos artísticos. En este último grupo, podemos ubicar a Patricio Úbeda, quien la define de esta manera:

> La novela erótica nace de la necesidad de satisfacer una carencia humana interior. En este sentido, constituye una respuesta frente a la decadencia de los valores humanos en la cultura occidental, la ausencia de amor y la caída de los símbolos. Al ofrecernos una imagen que revela la conducta de la sociedad contemporánea, la novela erótica se constituye en un valor estético y moral (Úbeda, 2007, § 8).

La literatura erótica debe ser entendida como una creación estética que persigue como fin la belleza, en la que la forma prima sobre el contenido; no se circunscribe a la superficialidad de

un relato de relaciones carnales sino que, aunque contiene este tipo de descripciones, se sirve de elementos que revalorizan su contenido elevándolo a la categoría de obra artística. Para demostrarlo, desarrollaremos los aspectos que hemos reconocido en *Elogio de la madrastra* y que consideramos responsables de la inclusión de la novela erótica dentro del canon del arte.

La Estructura al Servicio de la Armonía

En cuanto a la estructura, la novela está dividida en catorce capítulos y un epílogo donde la acción central de la seducción de Lucrecia es interrumpida por los extensos monólogos interiores de los personajes, los rituales higiénicos de don Rigoberto y las fantasías eróticas que introducen los cuadros.

Las abluciones de don Rigoberto, cuya pintura ocupa capítulos enteros, constituyen digresiones de la acción central. Están estratégicamente ubicadas por el autor para generar en el lector la expectativa deseada por la continuidad de la trama. Estos ritos, que se desarrollan en los capítulos 3 («Las orejas de los miércoles»), 6 («Las abluciones de don Rigoberto») y 10 («Tuberosa y sensual»), constituyen descripciones detalladas de los rituales obsesivos del protagonista, paradigma del hedonismo. Mientras él se acicala, nosotros, los lectores, somos testigos de sus largos monólogos interiores, a través de los cuales podemos esbozar el perfil individualista de este hombre que elabora una teoría acerca de la felicidad, producto de la perfección en el aseo personal y de las prácticas eróticas.

Mientras estos capítulos alejan al lector de la acción central de la novela, los que corresponden a las fantasías eróticas despertadas por los cuadros de la colección de don Rigoberto constituyen un refuerzo para el argumento de la seducción de la madrastra.

A medida que la lectura avanza, nos damos cuenta de que estamos ante la presencia de dos planos diferentes: por un lado, el de la narración de los acontecimientos familiares y, por el otro, el de las narraciones con inspiración iconográfica que funcionan como una suerte de puesta en abismo. Son narraciones dentro de la narración principal que parecen desarrollarse paralelamente al relato central, pero que terminan confluyendo en la identificación de don Rigoberto, Lucrecia y Fonchito con los personajes pictóricos.

Los capítulos dedicados a las fantasías eróticas inspirados en los cuadros del señor de la casa corresponden al capítulo 2 («Candaules, rey de Libia»), al 5 («Diana después de su baño»), al 7 («Venus con amor y música»), al 9 («Semblanza de humano»), al 12 («Laberinto de amor») y al 14 («El joven rosado»).

Como podemos observar, la proporción entre los capítulos que desarrollan la trama principal y los capítulos que intercalan fantasías que se enlazarán con la acción «real» es muy pareja: seis capítulos para el relato de la relación entre don Rigoberto, Lucrecia y Fonchito; seis para las fantasías; y tres para las abluciones.

Por estos motivos afirmamos que la novela se ubica en un ámbito en el que la fantasía cobra un papel preponderante, a la par de lo que es considerado como real, lo cual genera una sensación de relatividad con respecto a estos conceptos: ¿qué es real?, ¿qué es imaginario?

En todo caso, parece que la fantasía es el complemento indispensable para que el engranaje de la realidad se deslice a través de la vida de estos personajes, que se dedican al disfrute de los placeres sensuales como eje central de su existencia.

Lo Pictórico como Espejo Reivindicador

Otro componente que nos invita a pensar en la calidad artística de la novela es la presencia del elemento pictórico. La incorporación de personajes históricos, mitológicos y pertenecientes a la tradición cristiana, a través de la ficción plástica, y la asimilación de dichos personajes a los de la narración literaria tienen la finalidad de elevar a estos últimos a un plano simbólico, sagrado. Esta ubicación funciona como contrapunto de todo aquello que se expresa como bajo. Lo profano se manifiesta en las descripciones de los encuentros sexuales y en la fuerte carga simbólica de condena moral que constituyen la concreción del adulterio, la violación del tabú del incesto y la pedofilia. En síntesis, una historia de explícitas perversiones que conecta a los lectores con los aspectos inconscientes de la psiquis y cuestiona las convenciones narrativas.

La figura del hedonista Rigoberto se purifica al ser comparada con Candaules, rey de Libia, a quien también se lo llama Hermes (dios griego protector de los ladrones, comerciantes e inventores). Asimismo, Lucrecia es elevada por encima de su condición de mujer adúltera y pedófila, gracias a la asimilación con las diosas Diana y Venus; mientras que Alfonso, el ángel de la perversidad, es relacionado con el dios Eros.

Es interesante señalar que, en los capítulos dedicados a la narración plástica, observamos un cambio de punto de vista del narrador: se pasa de un narrador omnisciente que puede verlo y escucharlo todo —hasta los pensamientos de los protagonistas— a un narrador en primera persona que le da voz a algunos de los personajes presentes en los cuadros.

Como mencionamos anteriormente, ya en el capítulo 2, el lector contempla el cuadro titulado *Candaules, rey de Libia, muestra su mujer al primer ministro Giges*, pintado por Jacob Jordanes en 1648. En el caso de esta pintura, la mirada que se eleva es la del rey, uno de los dos hombres que se esconden tras el cortinado; el otro es Giges, su ministro, y la mujer desnuda a la que observan es Lucrecia, la esposa de Candaules. Ella ocupa el lugar central y se destaca por la claridad de su piel y de sus ropas blancas; el resto del cuadro se encuentra en penumbras, estética que responde a la característica barroca del claroscuro.

Hacia el final de capítulo 1, durante uno de sus encuentros sexuales, Lucrecia pregunta a su marido: «—¿Quién soy? —averiguó, ciega—. ¿Quién dices que he sido?» (Vargas Llosa, 1988, p. 23). Rigoberto responde: «—La esposa del rey de Libia, mi amor —estalló don Rigoberto, perdido en su sueño» (Vargas Llosa, 1988, p. 23). Es este diálogo el que constituirá la puerta de entrada para la aparición en escena de la voz de Candaules.

Don Rigoberto es asimilado a la figura real de Candaules, conocido a través de los relatos de Heródoto por episodios de *voyeurismo*, que disfrutaba junto con otro hombre. Su esposa Lucrecia, erigida en objeto de deseo, era famosa en su reino por la exuberancia de su cuerpo.

La siguiente pintura reproducida, *Diana después del baño,* ilustra el capítulo 5 y es fuente

inspiradora de un sueño de Lucrecia. El cuadro del año 1742, correspondiente a una estética neoclásica, fue creado por el pintor François Boucher, célebre por sus pinturas idílicas y voluptuosas de temas mitológicos. La figura central recrea a Diana, la diosa virgen de la caza y protectora de la naturaleza, cuyo equivalente en la mitología griega es Artemisa. Junto a ella, arrodillada y observando los pies de Diana, se encuentra una doncella; las dos están desnudas. Completan el cuadro las flechas y los faisanes muertos en la cacería que yacen en la tierra.

En el sueño, Lucrecia se convierte en espejo de Diana y se hace llamar Diana Lucrecia; la doncella es Justiniana, su criada más fiel. Ambas representan una escena de lesbianismo, mientras que en el relato se menciona a un pastorcito de ojos azules y bucles rubios cuyo nombre es Foncín, clara alusión a la figura de Fonchito.

En el capítulo 7, el cuadro referido es *Venus con el amor y la música*, de 1555, pintado por Tiziano. La composición responde a la temática mitológica característica del Renacimiento: otra vez la figura central es la de la diosa Venus, desnuda y tendida en una suerte de diván; es la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad; su correlato griego es Afrodita. A la izquierda de Venus, se halla el tañedor del órgano y, a su derecha, susurrándole al oído, el pequeño Cupido. En el centro se ubica una ventana a través de la cual observamos un jardín con una arboleda, un ciervo, un pavo real y un venado. Una fuente con la estatua de un sátiro completa la imagen del jardín. La obra presenta una rica simbología: la figura del ciervo es «**S**ímbolo [...] del ardor sexual: figura al lado de la pareja Afrodita y Adonis; de la música, hasta el punto de acostarse para escucharla y porque su cornamenta tiene forma de lira» (Chevalier, 1986, p. 289). El pavo real representa la vanidad, en tanto que al sátiro, en la mitología griega, se lo relaciona con el apetito sexual.

El personaje que tiene la palabra es el pequeño Amor, quien susurra obscenidades al oído de Venus para despertarle el deseo en el momento en que llega su esposo, don Rigoberto. La descripción de Fonchito nos hace pensar en este pequeño Cupido: «Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando la doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules...» (Vargas Llosa, 1988, p. 16). Respecto de este niño-ángel, dice Hernán Sánchez:

> Del mismo modo que en la novela, en la mitología griega, Eros es una fuerza insatisfecha y caprichosa que finalmente siempre obtiene lo que desea. Como Alfonsito, Eros, a pesar de aparecer en representaciones escultóricas y pictóricas dedicado a juegos infantiles e inocentes, tenía un gran poder capaz de producir heridas incurables, en contradicción con su imagen blanda e inofensiva (Sánchez, 2009, § 15).

El siguiente diálogo introduce la obra pictórica que inaugura el capítulo 9. Nuevamente se trata de una fantasía de don Rigoberto:

> —¿ No preguntas quién soy? —murmuró, por fin, don Rigoberto.
> —¿Quién, quién amor mío? —le respondió con la impaciencia requerida, alentándolo.
> —Un monstruo, pues —le oyó decir, ya lejos, inalcanzable en el vuelo de su fantasía (Vargas Llosa, 1988, p. 117).

A diferencia de las pinturas anteriores, en las que las comparaciones con seres mitológicos o personajes históricos son evidentes y que, como ya mencionamos, elevan la condición de los personajes de la narración, en el siguiente cuadro, se produce un cambio de tono, una ruptura. Ya no podemos hablar de un lugar superior, sino todo lo contrario: los personajes que antes habían alcanzado la cima ahora caen y se enfrentan cara a cara con lo más bajo de su condición humana, incluso con lo siniestro.

Cabeza I, de Francis Bacon, fue pintada en 1948, a tan solo tres años del fin de la Segunda Guerra Mundial. Este hito histórico dejó profundas secuelas en las conciencias humanas, así como también una fuerte presencia en el imaginario colectivo del cuerpo degradado y mutilado, de la acechante muerte y de la vileza del hombre. En este marco histórico, se inscribe la pintura de Bacon. Es más accesible, de esta manera, comprender semejante representación del cuerpo humano como un objeto mutilado que regresa a la animalidad: este monstruo con una sola oreja, un solo ojo y muñones en lugar de brazos y piernas. El pintor disecciona el cuerpo para enfrentarnos a la vulnerabilidad humana, a través de la cual muestra cómo lo más abyecto del hombre lo conduce a una profunda agresividad y violencia sobre el cuerpo propio y sobre el ajeno.

El simbolismo que este ser monstruoso adquiere en la novela está ligado al deseo sexual humano. Representa la suma de los instintos que acercan al hombre a su animalidad y lo envilecen, despojándolo de todo el lirismo representado en las pinturas anteriores. Lo único intacto en su corporeidad es su sexo, hecho que resalta al placer sexual como eje de su existencia. El capítulo finaliza con la siguiente exhortación: «Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete» (Vargas Llosa, 1988, p. 125). Podemos pensar que estamos ante la presencia de un llamado al lector para que asuma esa parte instintiva suya.

Lo no dicho, lo que no puede ser nombrado y es sugerido, apela al contenido de la psiquis que el psicoanálisis ha ubicado en el inconsciente como un aspecto más del ser humano. El logro de esta disciplina radica en incluir estos elementos como parte constitutiva del hombre que, aunque debe estar regulada, no representa un tabú ni forma parte de un desorden moral. En consonancia con este pensamiento, Fernández-Babineaux, refiriéndose al monstruo, afirma: «Este ser es la parte humana del deseo y ejercicio sexual concentrada en uno, que todo humano posee, pero que [...] reprime convirtiéndola en una monstruosidad en lugar de experimentarla como componente de su propia humanidad» (Fernández-Babineaux, 2010, § 11). Asimismo, Yushimito afirma: «Para Vargas Llosa, la violencia y los excesos son propios de la especie humana y, en consecuencia, el hombre debe aprender a canalizar ese

impulso autodestructivo en actividades que sean inofensivas para los otros y para sí mismo» (Yushimito, 2003, § 3).

El cuadro *Camino a Mendieta 10* (1977), de Fernando De Zsyszlo, es introducido por una ocurrencia de Fonchito: «—Te voy a decir algo que no sabes, madrastra —exclamó Alfonso, con una lucecita vibrante en las pupilas—. En el cuadro de la sala estás tú» (Vargas Llosa, 1988, p. 141). Es una pintura abstracta, vanguardista, caracterizada por líneas definidas en las que se pueden reconocer dos figuras geométricas de ángulos rectos. En una de ellas, con disposición vertical, se representa una boca, un brazo, dos columnas como piernas; la otra, dispuesta horizontalmente, se apoya sobre tres pequeñas columnas que constituyen lo que se presentará como un altar. En esta imagen es donde Alfonso ve a su madrastra como un laberinto de amor. La narración está en boca de la mujer, la figura que yace horizontal y le habla al hombre verticalizado acerca de una sexualidad explícita. El cuadro compara el acto sexual con un rito sagrado, pues se ha celebrado sobre un altar.

Finalmente, *La Anunciación* (1437), de Fray Angélico, aparece en el capítulo 14, cerrando la serie pictórica. La narración es introducida en el momento en el que don Rigoberto comprende el terrible engaño que ha sufrido y desea alejarse de los demonios de la carne y el sexo: «Sí, sí, ese era él. El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas» (Vargas Llosa, 1988, p. 176). Esta pintura registra el momento en que el arcángel Gabriel anuncia su mensaje a la Virgen María, la madre de Jesús; su figura, como representación de la pureza, castidad y maternidad, funciona como un contrapeso frente a la imagen que se venía construyendo de la mujer, dueña de un poderoso atractivo sensual y soberana de una sexualidad plena.

Una Novela Pendular: entre lo Sagrado y lo Profano

A lo largo de la novela, apreciamos esta suerte de relación dialógica que existe entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano. El contenido sexual profano encuentra, casi permanentemente, su equilibrio en lo sagrado religioso. Esta presencia tiene la función de generar contrastes y, al mismo tiempo, ambigüedad: lo sagrado se desacraliza y lo profano se santifica.

En este sentido, son múltiples las referencias a la Trinidad: en la religión católica, la Trinidad está compuesta por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, mientras que, en la novela, la trinidad es de índole erótica. La Sagrada Familia aquí está compuesta por Rigoberto, Lucrecia y Alfonsito. Asimismo, los triángulos sexuales también evocan esta figura trinitaria: el triángulo de Candaules, su esposa y el ministro Giges; el de Diana, Justiniana y Foncín, y el de Venus, Eros y Rigoberto.

Del mismo modo, dos sacramentos se mencionan en relación con actividades poco sagradas. Por una parte, Alfonso, al ver desnuda a Lucrecia, siente deseos de llorar: «Se me salen las lágrimas, igualito a cuando comulgo» (Vargas Llosa, 1988, p. 59). Por otra parte, para Rigoberto el acto de eliminar sus excreciones le produce «...la misma sensación de limpieza espiritual que lo poseía de niño, en el colegio de la Recoleta, después de confesar sus pecados

y cumplir la penitencia que le imponía el padre confesor» (Vargas Llosa, 1988, p. 82).

Con todo, el paradigma del contraste, un oxímoron en sí mismo, lo constituye el personaje de Alfonsito. Desde el comienzo es descripto como un ángel de aterciopelada tez rosada, grandes ojos azules y bucles rubios. Son múltiples las alusiones a su apariencia de querubín: «una carita de Niño Jesús» (Vargas Llosa, 1988, p. 16), «Un ángel de nacimiento» (Vargas Llosa, 1988, p. 17), «Él es como un angelito, no diferencia lo bueno de lo malo» (Vargas Llosa, 1988, p. 59), «Su cara parecía circundada por un halo radiante y rebosaba frescura y salud» (Vargas Llosa, 1988, p. 167). Sin embargo, esta apariencia angelical no se corresponde con su comportamiento, que culminará, en el capítulo final, con la revelación de la perversidad de Alfonso. Es su padre el que piensa respecto de Fonchito: «Así debía ser Luzbel» (Vargas Llosa, 1988, p. 175). Hernán Sánchez observa lo siguiente:

> Pero aun mayor que el efecto de subversión natural y cultural que produce una mujer madura flirteando con un niño, es el que produce éste convertido en agente erótico, en Don Juan en miniatura y de juguete. La doctrina cristiana y católica hizo del niño un querubín, un ser asexuado de inmaculada naturaleza (Sánchez, 2009, § 13).

Una Mirada Lacaniana de la Perversión como Opción frente a la Crisis de la Familia Actual

Otro aspecto central de la novela es la construcción psicológica de las figuras de don Rigoberto, Lucrecia y Alfonso. A la luz de la teoría psicoanalítica, podemos plantear la exhaustiva elaboración que el autor realiza de los tres personajes. Estos, lejos de constituirse en simples objetos cuya finalidad es el entretenimiento sexual, son forjados como delicadas urdimbres de emociones y reacciones condicionadas por múltiples aspectos de sus realidades, tanto internas como externas. En síntesis, como exponentes de la complejidad de la psiquis humana.

Desde el psicoanálisis, el niño, a partir del nacimiento, tiene una intensa relación con su madre, basada en la satisfacción de la necesidad que el pequeño requiere por su estado de vulnerabilidad. Esto no es logrado sin la palabra materna que lo instala en su condición de humanidad. La función materna se caracteriza por su constancia; la madre es un referente estable, pero cuando se ausenta —como en el caso de la novela—, el niño se enfrenta con su propia angustia. Para Lacan, este es el primer tiempo del Edipo en el que ambos, madre e hijo, forman un todo que es una ilusión; afirma: «El sujeto [niño] tiene claramente frente a él la fuente de todos los bienes» (Lacan, 1957, p. 111).

Con el crecimiento, el pequeño comprueba que la madre tiene otros intereses: el padre, una profesión, otros hijos. En ese momento se perfila la aparición del tercero, alguien que viene a separar: es la función paterna, es decir, el padre en su carácter de *portador de la ley*. La pareja madre-niño entraña el peligro de lo asfixiante, por eso, para un adecuado desarrollo, ambos deben quedar subordinados a la función paterna. Dice Lacan: «En el nombre del Padre

tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que desde el albor de los tiempos históricos identifica su persona con la figura de la ley» (Lacan, 1985, p. 267). Es el segundo tiempo del Edipo en el que la ley del Padre prohíbe la relación incestuosa. María Inés Negri se pronuncia al respecto: «El Deseo de la Madre, deseo caprichoso, arbitrario e insaciable es pacificado por el Nombre del Padre al articular el deseo a la ley» (Negri, 2007, p. 21).

La ley del Padre ordena y pacifica, regula esta relación absoluta con la madre y le indica una salida al niño hacia lo social, la escuela, los amigos, que lo llevan a participar en la cultura. Es el tercer tiempo del Edipo, el del Padre que autoriza. El niño pasa de una relación cuerpo a cuerpo con la madre, de absoluta dependencia, a una relación con el padre que es más independiente y que lo proyecta a un destino sexuado. Al identificarse con el padre, lo toma como modelo y se orienta hacia el porvenir, hacia el trabajo y los lazos exogámicos (amigos, novia, etc.). Podemos pensar que, en la novela, el niño ha quedado fijado a una búsqueda del lazo primario —primer tiempo del Edipo—, probablemente, por el trauma de la muerte de su madre. El Padre como separador no ha funcionado, por lo que el niño busca restaurar, en su madrastra, aquel vínculo perdido, y es eso lo que lo lleva por el camino equivocado. Quiere que sean tres para rivalizar, se encuentra en una cruel reivindicación de su lugar, no tolera ser el tercero en cuestión. El incesto se consuma porque él no es ya un niño pequeño, sino que ha alcanzado la pubertad, etapa delicada en la que comienza a manifestarse la sexualidad. Serge Cottet se refiere a ese momento: «Es evidente el carácter sintomático, incluso patológico, de la relación del sujeto con el sexo durante la pubertad» (Cottet, 1995, p. 9).

Respecto de la madrastra, se puede suponer que ella no ha sido madre y se encuentra en el límite de la edad en que puede procrear. El niño la seduce con su belleza y su fingida inocencia, y lo que empieza como un juego ingenuo, más adelante, dejará de serlo. Hernán Sánchez se refiere a la lucha entre deber y deseo que tiene lugar en la conciencia de la madrastra:

> Los impulsos, primero contenidos y reprimidos por el censor freudiano, van desenmascarándose lentamente: el niño, pura iniciativa seductora y corrosiva, minará con la máscara de la inocencia las defensas morales de su madrastra, y ésta terminará por convencerse de lo propio, de lo que sus inclinaciones le dictan (Sánchez, 2009, § 12).

El Padre está erotizado en el vínculo de pareja y, a la vez, centrado en sí mismo, en su cuerpo altamente narsicizado; se puede pensar que, como Padre, no cumple con su función.

Cuando el niño debería recibir afecto, comprensión, posibilidad de comunicarse, de ser escuchado, recibe, por parte de la madrastra, excitación sexual y, por parte de su padre, una indiferencia benévola. Debido a esta configuración de la pareja, se encuentra a la deriva y no posee los recursos defensivos que se esperan a su edad, como pudor, vergüenza, temor, culpa: «El pudor es el velo que se pone entre los íntimos y los otros» (Frediani, 2009, p. 293). Todo parece indicar que está estructurando una psique enferma.

En un devenir normal, el niño, al aceptar la ley del padre, acepta la realidad, las diferencias de edad y de generación, y aguarda la madurez biológica para realizar su deseo. Se identifica con distintos ideales, se hace consciente de ser un miembro de la sociedad y así asimila sus normas, leyes y prohibiciones.

Es evidente que Alfonso no pudo cumplir con estas cuestiones. No acepta la diferencia de edad y generación entre él y su madrastra, ni acepta los vínculos de parentesco que se han establecido a partir del matrimonio de su padre, ni espera su madurez para realizar sus deseos. No ha internalizado las leyes ni las prohibiciones, por lo que pasa al acto por medio de una sexualidad perversa que solo acarreará el sufrimiento y la destrucción de los vínculos familiares.

La institución familiar distingue a padres e hijos, les da un nombre, un lugar de sujetos singulares. Esta permite a cada cual saber quién es. En medio de una promiscuidad total, ninguno podría llamarse hijo, hermano o padre. No podría reconocerse ni reconocer a los demás. El Padre representa la ley que prohíbe el incesto: lo prohibido es hacer coincidir los lazos de parentesco con los del matrimonio, so pena de abolir la familia.

La novela ejemplifica esta situación, ya que en ella la ley no es respetada. El incesto se consuma con Lucrecia, quien, si bien no es la madre, debería ser una mujer prohibida porque le pertenece al padre. Esta relación acarrea la destrucción de la familia: fracasa el vínculo conyugal y fracasa la relación del Padre con el hijo. El niño queda a la deriva e intenta la búsqueda de otro lazo con la criada; es la repetición de un goce enfermo que lo condena a la soledad. Yushimito concluye respecto de la crisis de los personajes:

> Don Rigoberto, agobiado por una decadencia repentina, física y moral, queda condenado a una muerte simbólica en su reclusión, pues su mundo de fantasía, su espacio secreto e inexpugnable, queda abatido y se desploma como un castillo de naipes. Lucrecia, manipulada por Fonchito, se enfrenta a un destierro definitivo (Yushimito, 2003, § 31).

Elogio de la madrastra fue escrita hacia 1988, época, para el psicoanálisis, caracterizada por la crisis de la institución familiar. Esta institución, considerada desde siempre como cuna de ideales y de identificaciones, anclaje seguro de exaltaciones morales y destino ejemplar para todo sujeto, parece tambalear en el mundo actual. El problema que padece la familia hoy es la caída del Padre. Este ya no es lo que era a principios de siglo: una figura fuerte, sostén de valores e ideales consistentes, educador y guía de su hogar. El Padre ha caído, fundamentalmente, a partir de la Segunda Guerra Mundial, no solo en el ámbito familiar, sino también en el social, lo cual se ve reflejado en la caída de los representantes del Padre (profesores, jueces, presidentes, policías, etc.). Esta carencia trae como consecuencia muchos de los síntomas que manifiesta la sociedad actual: adicciones, fracaso escolar, criminalidad, etc.

Elogio de la madrastra se inscribe en este panorama social: un Padre caído, centrado en sí mismo, indiferente para con su hijo, con una personalidad narcisista acentuada, subsumido

en fantasmas eróticos, que no puede cumplir su rol paterno de la forma adecuada ni puede ser el sostén consistente de este niño.

Conclusión: Buscar la Belleza es Salvar el Arte

En la Antigüedad, la sociedad poseía un concepto universal de la belleza claramente definido según la proporción y la armonía de las formas; la estética se ligaba íntimamente a la ética: lo bello era lo bueno y lo verdadero.

Sin embargo, el concepto de belleza ha ido modificándose a lo largo de la historia hasta llegar a nuestros días, días dominados por un relativismo que empuja al hombre a determinar lo bello para sí mismo. Lo estético y lo ético han roto sus lazos más íntimos para caminar por senderos que nunca se cruzan.

¿Cómo entendemos la belleza hoy en día? ¿Qué es arte y qué no lo es? Si bien es cierto que, con respecto a épocas pasadas, actualmente existe una mayor flexibilidad en cuanto a la inclusión en el canon artístico de obras que habían quedado fuera de él, debemos sostener firmemente la idea de que no todo producto humano puede alcanzar el estatus de arte. Lo que caracteriza una obra arte, lo que hace que un texto pueda ser considerado como artístico es su finalidad estética o su intención de comunicar una idea: El arte se encuentra en la búsqueda constante de la belleza. Por esta razón, proponemos desviar la mirada de lo erótico y focalizarnos en el requisito fundamental, único e indispensable de la obra de arte: su sed de belleza.

La novela erótica, como cualquier otro género, puede ser clasificada dentro del canon artístico en tanto que persigue las formas bellas. ¿Qué razones alegan los hombres para dejar a Dionisio fuera de la fiesta del arte? A través del tiempo, escritores como Rabelais, el Marqués de Sade, Henry Miller, Nabokov o Apollinaire han propuesto invitarlo a su celebración.

Elogio de la madrastra constituye un paradigma de la novela erótica al adoptar la temática sexual como columna vertebral del relato. Sin embargo, no podemos negar que esta posee un tratamiento estético junto con la intención de comunicar una idea: la de la existencia de la perversión en el mundo. No obstante, no debemos interpretar esto como placer perverso que se regodea en sí mismo, sino que debemos ser capaces de contemplar el tratamiento estético que eleva, indiscutiblemente, este relato a la categoría de creación literaria.

Referencias Bibliográficas

Cottet, S. (1995). Estructura y novela familiar en la adolescencia. *Registros. Psicoanálisis y Adolescencia*, 5, 9-15.

Negri, I. (2007). Nuevos lazos familiares. En Belaga, G., Mazzuca, R., Naparstek, M., et al. *Patologías de la identificación en los lazos familiares y sociales* (pp. 21- 28). Buenos Aires: Grama.

Frediani, M. (2009). Pudor. En Solano, L. & Miller, J-A. (Ed.). *Semblantes y sinthome. Actas*

del VII Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (pp. 293-295). Buenos Aires: Grama.

Chevallier, J. (1986). *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Herder.

Fernández-Babineaux, M. (2010). El discurso contracultural: La Madre Santa y la madre sexual en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de estudios literarios,* (45). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/madrevll.html.

Lacan, J. (1957). *Las formaciones del inconciente*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lacan, J. (1985). *Escritos 1.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Sánchez, H. (2009). Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra», de Mario Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, (23). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52171.

Úbeda, P. (2007). El tema erótico como expresión de lo humano en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. *Revista de la facultad de Filosofía y Humanidades,* (14). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/9123/9127.

Vargas Llosa, M. (1988). *Elogio de la madrastra*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Yushimito del Valle, C. (2003). Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (24). Recuperado 29 de septiembre, 2012, desde http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogio.html.

Consideraciones sobre la Polisemia y la Simbología del Vino en la Obra de Charles Baudelaire

Sacha Tomás Rosales*

Nota del Editor

Este trabajo fue presentado para la aprobación de la materia Literatura Francesa i, del tercer año de la Licenciatura en Letras, a cargo de la Dra. Magdalena Cámpora.

Resumen: Describir y determinar el alcance del símbolo del vino dentro de la obra del poeta Charles Baudelaire. Indagar, tanto en sus versos y su prosa como en las profundas bases filosóficas, históricas y metafísicas que los sustentan, para describir el ubérrimo universo baudeleriano.
Palabras clave: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, simbolismo, vino.

Abstract: *Describe and determine the reach of the wine symbol in the work of the poet Charles Baudelaire. To inquire in his verses and prose, as in the deep philosophic, historical and metaphysical foundations that support it, in order to describe the most fertile baudelerian universe.*
Keywords: *Charles Baudelaire*, Les Fleurs du Mal, *symbolism, wine*.

> *El vino es semejante al hombre: no se sabe jamás hasta qué punto se lo puede estimar o despreciar, amar o aborrecer, ni de cuántos actos sublimes o delitos monstruosos es capaz. Por consiguiente, no seamos más crueles con él que con nosotros mismos y tratémoslo como igual.*
> Charles Baudelaire

Las imágenes que nos ofrece un poeta vienen de un imaginario sólido, de una cosmovisión completa. Las definiciones connotativas adquieren una naturaleza denotativa en el contexto pleno y acabado de su obra y de la tradición literaria que las antecede. Esta realización, esta

* Alumno de 4º año de la Licenciatura en Letras por la Universidad del Salvador. Correo electrónico: sachatomas@yahoo.com.ar.
Fecha de recepción: 25-06-2012. Fecha de aceptación: 06-07-2012.
Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 245-261.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

posibilidad transformadora, se manifiesta en Baudelaire y además se añade al peso prospectivo de un movimiento artístico que le debe su germen: «Les écrivains symbolistes ont toujours reconnu en Baudelaire un des leurs. Pour Rimbaud, il fut même "un vrai Dieu". On peut affirmer sans paradoxe qu'il les contient touts» (Léoutre & Salomon, 1970, p. 8) [«Los escritores simbolistas siempre han reconocido en Baudelaire a uno de los suyos. Para Rimbaud, fue incluso "un verdadero Dios". Podemos afirmar sin contradicción que los contiene a todos»[1]].

Dentro de la red del imaginario baudelairiano —de variadas imágenes con un alcance y un vuelo metafórico único—, podemos vernos gratamente sorprendidos por sus comparaciones, por sus alegorías; porque, si bien el tópico del vino en la literatura no resulta novedoso: «Sin duda, no os he enseñado nada nuevo. Todos conocen el vino, es amado por todos» (Baudelaire, 2005b, p. 26). Son las comparaciones baudelerianas de «lo bajo» lo que se manifiesta como novedoso: «...tout pour moi devient allégorie» (Baudelaire, 2006b, p. 228) [«para mí, todo se convierte en alegoría»[2]], es decir, «Sus imágenes son originales por la bajeza de los objetos de comparación. Baudelaire se concentra en el suceso banal para acercarlo al poético» (Benjamin, 2012, p. 178).

Nunca puede preverse el resultado de esta intuición alegórica que acerca los términos de su comparación estrechándolos de un modo tal que alcanzan un enlace mediado de naturalidad. ¿Puede verse este acercamiento en su obra lírica más importante?:

> *Tel est, sans doute, le ressort de ce «frisson nouveau» que* Les Fleurs du mal *ont donné à la littérature française. Le recueil est divisé en six parties: «Spleen et Idéal»; «Tableaux Parisiens»; «Le vin»; «Les fleurs du mal»; «Révolte» et «La mort»; malgré l'apparente diversité des thèmes, il n'en demeura pas moins que ces différents titres reflètent l'évolution d'un être qui, après avoir analysé la misère de sa condition d'homme et cherché vainement quelque divertissement, renonce à la révolte et n'espère plus qu'en la mort* (Léoutre & Salomon 1970, p. 9).
>
> [Tal es, probablemente, el resorte de ese «nuevo entristecimiento» que *Las flores del mal* ha dado a la literatura francesa. La colección se divide en seis partes: «Cuadros parisinos», «Spleen e Ideal», «Vino», «Flores del Mal», «Rebelión» y «La Muerte»; a pesar de la aparente diversidad de temas, no deja de ser cierto que estos diferentes títulos reflejan la evolución de un ser que, después de haber analizado la miseria de la condición humana y buscado vanamente alguna diversión, renuncia a la rebelión y no espera más que la muerte[3]].

1 La traducción es nuestra.
2 La traducción es nuestra.
3 La traducción es nuestra.

Existe en esta intuición alegórica aplicada al tema de nuestra preocupación la capacidad de potenciar los valores que sobre el concepto «vino» descansan en Occidente y que, consecuentemente, aumentan su realidad, su materialidad y sus posibilidades simbólicas.

El presente análisis es un intento de descubrir los alcances del vino como símbolo, pero no su alcance como símbolo universal, sino como un axioma o una definición positiva dentro de la obra de Baudelaire. Para alcanzar una respuesta dentro de dicha problematización, se tomará registro de la parte pertinente de su obra abstrayéndola y excluyéndola de todo abordaje de unidades del análisis paratextual, como los códigos del gusto o el olfato —en términos de un discurso biológico— tan afines al tópico del vino, pero tan ajenos al presente estudio. Sin embargo, podemos hacer una pequeña referencia a su contacto con el olfato desde un aspecto metafórico concomitante. El olor en Baudelaire asume características particulares y precisas; generalmente, entendido como «mal olor», propio de la descomposición. El olor se manifiesta como todo aquello que no puede obviarse y obliga a que la atención recaiga sobre él asumiendo un rasgo de omnipresencia. El mundo, percibido desde y por este sentido, aparece como un conjunto de espacios en degeneración.

Acercarnos al mundo de lo simbólico solicita una competencia acerca del lenguaje del que se vale. El lenguaje del inconsciente se manifiesta a través de símbolos y sus medios de comunicación, los sueños. En términos de Carl Jung:

> El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos [...]. Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros [...]. Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado [...]. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón [...] el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños [...]. El hombre [...] jamás percibe cosa alguna por entero o la comprende completamente (Jung, 1995, pp. 20-25).

Los sentidos limitan la percepción del mundo. Aun utilizando instrumentos científicos, puede compensarse parcialmente, y no alcanzamos a conocer la esencia misma de la materia. En esta estrechez, entendemos que surge, dentro del discurso poético o la función poética del lenguaje que acompaña la cosmovisión humana, la necesidad de representarnos lo inaprensible.

Un primer acercamiento al «vino» en Baudelaire, lejos de la simple relación ecfrástica entre signo y referente, nos introduce en un recurso catártico para expiar el «enfrentamiento»

entre la conciencia del hombre y sus instintos o conductores al Mal; el vino que apacigua el cansancio del solitario («Le vin du solitaire»); enciende miradas («L'âme du vin»); o eleva a los amantes a un lugar idílico («Le vin des amants»). Sin embargo, esta mirada se nos presenta como parcial e insuficiente. Así como ocurre en el Nuevo Testamento y, más precisamente, en los escritos de San Juan, la palabra «vino» está cargada de un manifiesto sentido simbólico, sin que sea siempre fácil determinar su justo sentido o captar su significado más profundo.

Partimos de entender el «vino» como uno entre los conceptos polisémicos en los que Baudelaire localiza una riqueza excepcional y del cual hará poseedor no solo de los valores antropológicos y sociológicos de la tradición literaria; sino que, además de esos rasgos, le adjudicará a la bebida —producto de la actividad vinícola— valores fundamentales a los que dedica mucha de su preocupación y producción dentro de su imaginario, a saber: el Mal/el Bien; la Belleza/lo Deforme.

Para llevar a cabo este estudio sobre las posibilidades y los alcances de esta metáfora baudelairiana, resulta pertinente esclarecer algunas de las bases de las que se parte al hablar del vino. Partir, entonces, de la concepción que las primeras sociedades semíticas poseían del vino: el vino como sangre. Este fragmento de su cosmovisión no está solamente asociado al color que la sustancia detenta, sino que también la vitalidad vegetal dentro de la misma planta es fundamental. En esta naturaleza vegetal en la que participa, se aloja figurada la idea de «elixir de vida». Sumamente válida y próspera resulta la metáfora vegetal porque capta la dificultad de expresar la Creación y el crecimiento como una realidad influida por factores externos que nos determinan y de la cual se obtendrá un fruto que se convertirá, a su vez, en ofrenda divina, un exvoto digno de un altar humano:

> *Et toi je tomberai, végétale ambroisie,*
> *Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,*
> *Pour que de notre amour naisse la poésie*
> *Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!*
> (Baudelaire, 2006b, p. 288).

> [¡Caeré sobre ti, ambrosía vegetal,
> grano precioso arrojado por el Sembrador eterno,
> para que de nuestro amor nazca el poema
> que se alzará hacia Dios como un flor rara!]
> (Baudelaire, 2006b, p. 281).

Antes de llegar a la concepción cristiana de ofrenda de la sangre de redención para la comunión, en Grecia ya se percibían sus potenciales simbólicos de inmortalidad, presentes en los rituales dionisíacos cuyo carácter comunitario y anárquico fue bien identificado y estudiado por Friedrich Nietzsche.

Dionisio representa la pérdida de todo límite, la desmesura y el éxtasis. Dionisio es la multiplicidad afirmándose y el individuo participa de esa multiplicidad. Entender lo dionisíaco es captar la plenitud, pero también es comprender el dolor que implica, el sufrimiento: la imagen clara de un dios que se desmiembra y, en este mismo acto, conforma el placer plural de la reunión. La afirmación de lo múltiple será una eterna no-individuación. Y así, sin más, se niega todo tipo de lectura dialéctica hegeliana:

> *... solennelle magie!*
> *Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie*
> *Des clairons, de soleil, des cris et du tambour,*
> *Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!*
> (Baudelaire, 2006b, p. 282).
>
> [... ¡magia solemne!,
> y en la ensordecedora y luminosa orgía
> de clarines, sol, gritos y tambores
> ¡llevan gloria al pueblo ebrio de amor!]
> (Baudelaire, 2006b, p. 283).

Como influencia de este tipo de arte dionisíaco, se percibe la simbología en el plano mortuorio: el de la vida eterna y la universal participación en la naturaleza divina:

> *Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,*
> *— Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,*
> *Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!*
> (Baudelaire, 2006b, p. 288).
>
> [tú le das esperanza, juventud y vida,
> — ¡y orgullo, ese tesoro de todos los miserables,
> que nos hace triunfantes e iguales a los Dioses]
> (Baudelaire, 2006b, p. 289).

Por otro lado, entre el pueblo judío, en el vino participa la alegría de una dimensión escatológica de la espera mesiánica del restablecimiento de Jerusalén.

Ahora bien, desde una lectura de hermenéutica cristiana, se puede rescatar, también, el carácter de sacrificio de la eucaristía como una fuerza de expiación pasional resultado de la embriaguez. Pero debemos entender que, al hablar de sacrificio, no hablamos solamente de expiación de pasiones y pecados, sino también de valores alquímicos capaces de trocar las naturalezas afectadas.

Debemos ser cuidadosos y meticulosos en este aspecto porque no puede decirse que habita en Charles Baudelaire un espíritu iconoclasta. Si bien intentará el desplazamiento de las limitaciones anquilosadas de su época, se valdrá del lenguaje litúrgico tan caro a su poesía porque, con él, se manifiesta y exterioriza la tan frecuentada dicotomía moral del Bien versus el Mal. No es objeto de este trabajo establecer si es pertinente o no una lectura maniquea teológica en Baudelaire, pero sí es esclarecedor entender que esta dicotomía se resuelve en una coparticipación de las naturalezas, y quizás sí la categoría *vin* que nos disponemos a analizar las incluya:

> *Quoi qu'il en soit, Les fleurs du mal gardent une unité de ton singulière: Baudelaire* écrit *la confession sincère de ses espoirs mais aussi de sa déchéance. Et il s'agit bien là de la tragédie de «l'homme double» —que Baudelaire voulait étendre à l'humanité tout entière— et qui définit le déchirement de l'homme; nous serons en effet l'enjeu d'un éternel conflit entre le Ciel et l'Enfer, l'objet de «deux postulations simultanées» qui tendent «l'une vers Dieu, l'autre vers Satan»* (Léoutre, 1970, p. 9).
>
> [De todos modos, *Las flores del mal* mantiene una unidad de tono singular: Baudelaire escribió la confesión sincera de sus esperanzas, pero también de su caída. Y es precisamente la tragedia del «hombre doble» —que Baudelaire quiso extender a toda la humanidad— y que define el desgarro del hombre; seremos lo que está en juego en eterno conflicto entre el Cielo y el Infierno, el objeto de «dos tendencias simultáneas: una que tiende a Dios, la otra a Satanás[4]].

Si abordásemos la problemática del vino desde el resultado, nos toparíamos con la necesidad de analizar la embriaguez que puede entenderse —milenariamente— como inductora o reveladora de la verdad, del conocimiento y, consecuentemente, como un paso de iniciación; concepción que se comparte con gran parte de las creencias orientales e, incluso, con el Islam. Nos remitimos al deslumbramiento propio de la época por la «cuestión oriental» y el efecto particular que tuvo en nuestro autor su contacto con Oriente.

Para los místicos musulmanes, el vino es la bebida del amor divino. Sustancia que reconoce los estados iniciáticos espirituales. El vino «...representa el amor, el deseo ardiente y la embriaguez espiritual» (Chevalier, 1986, p. 1073). Asume, así, el vino su naturaleza como una suerte de quintaesencia de los dones de Dios. En este aspecto radica, pues, parte de la concepción baudelairiana; no por su carácter divino —aunque sí por extensión—, sino por ser capaz de formar un haz de valores primigenios y prístinos como los que componen su propia filosofía.

Entonces, desde la percepción del Islam, se da una interesante veta de análisis en lo que, a primera vista, pareciera ser contradictorio, a saber: la prohibición. A propósito de los

4 La traducción es nuestra.

goces profanos como para designar la embriaguez mística, su prohibición acentúa la fuerza y el alcance del símbolo. Este notorio rasgo aparentemente contradictorio se observará y caracterizará más adelante sobre el estudio de la obra del poeta.

Insistiremos, ahora, en cómo se extiende la semántica de la «embriaguez» como producto de otros planos de la acción humana: «¿De qué naturaleza era aquella embriaguez? [...] Placer natural de la demolición. Embriaguez literaria; recuerdos de lecturas» (Baudelaire, 2006a, p. 51).

En Baudelaire, los vicios del hombre, supongan el horror que supongan, se presentan como síntoma de su devoción, de su inclinación hacia lo infinito.

El deseo ardiente y la embriaguez espiritual también se representa en los sentidos y ancla en lo físico estimulando las posibilidades:

> *J'allumerai les yeux de ta femme ravie;*
> À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
> *Et serai pour ce frêle athlète de la vie*
> *L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs*
> (Baudelaire, 2006b, p. 278).

> [voy a encender los ojos de tu embelesada mujer;
> le devolveré fuerza y colores a tus hijos,
> y seré para este frágil atleta de la vida,
> el aceite que afirma el músculo de los luchadores]
> (Baudelaire, 2006b, p. 279).

Sin embargo, el vino, en su carácter de portador de embriaguez es, además, el símbolo del extravío con que Dios castiga tanto a hombres como a naciones infieles y rebeldes. Capta sobre sí el concepto un valor negativo de venganza —también asumido por la embriaguez baudelairiana: «Gusto de la venganza»—, castigo o ira divina.

Puede establecerse una distinción y una posterior jerarquía entre términos como «ensoñación», «sueño» y «embriaguez». En el presente estudio, privilegiaremos la «ensoñación», una ensoñación diferente al «sueño» en el siguiente aspecto: la «ensoñación» como la acción despierta con las virtudes del sueño.

Baudelaire se figura la realidad como un espacio atestado de cosas y, quizás, el vino permita su discernimiento. Según Lloyd James Austin, la búsqueda baudelairiana se da en los fenómenos de la realidad que nos trascienden, pero esta realidad no es divina, sino satánica (1956, p. 104).

Sin embargo, no olvidemos que en el «vino» —como categoría baudelairiana— se disuelven las dicotomías, los opuestos se reconcilian, las tensiones se relajan y los efectos que provoque dependerán de la arista que cierre el triángulo. En este caso en particular, el hombre

bajo el efecto del vino aparece como ese vértice capaz de cerrar esa figura. El equilibrio está en el vino, el desequilibrio se da en el hombre. Esta doble presencia, una angélica, la otra demoníaca puede hacerse efectiva por cualquiera de sus polos; tanto en el recuerdo: «Comme au beau temps de notre ivresse» [«Como en el bello tiempo de nuestra embriaguez»]). Como, también, en el olvido: «Je l'oublierai si je le puis» [«si puedo la voy a olvidar»] (Baudelaire, 2006b, pp. 284 y 285). Es decir, «... il [le vin] permet d'oublier le mal qu'on a commis aussi bien que celui dont on souffre» (Ruff, 1955, p. 312) [«... (el vino) permite olvidar el mal que hemos cometido como el que sufrimos»[5]]. Teniendo en cuenta esta posibilidad de reunión de los dos polos presentes en el vino, estamos en desacuerdo con la visión algo reduccionista de Marcel Ruff cuando entiende que «... l'ivresse est liée au Mal, à la fois parce qu'elle conduit au péché, sinon au crime» (Ruff, 1955, p. 344) [«... la ebriedad se asocia al mal tanto porque conduce al pecado como al crimen»[6]]; sin embargo, sí adherimos a la idea de la imposibilidad de abordar el tema del «vino» como una referencia autobiográfica:

> *C'est seulement dans les derniers mois de sa vie qu'il a cherché dans l'alcool, mais plutôt dans l'eau-de-vie que dans le vin, un moyen de calmer ses douleurs et de tromper son tourment. Il est donc difficile de prendre tout à fait au sérieux cet hommage lyrique au vin et à son ivresse, présentés comme un moyen d'échapper au mal* (Ruff, 1955, p. 313).
>
> [Solo en los últimos meses de su vida buscó en el alcohol, pero en los espíritus del brandy más que en el del vino, una manera de calmar su dolor y engañar a su tormento. Por tanto, es difícil tomar muy en serio este homenaje lírico al vino y su efecto, presentado como un medio para escapar del mal[7]].

Es pertinente entender cómo es y en qué sentido se da la aparición del vino en los sueños. Y es pertinente porque su importancia resalta por ser un «... elemento psíquico de valor superior: es un bien cultural en relación con una vida interior positiva. El alma experimenta el milagro del vino como un divino milagro de la vida: la transformación de lo que es terreno y vegetativo en espíritu libre de toda atadura» (Chevalier, 1986, p. 1074). Gaston Bachelard profundiza sobre este objeto de estudio; de dicha profundización se desprende no el «sueño» como productor de una forma poética, sino el rol fundamental de la «ensoñación» o «ensueño»: recuerdos de infancia inmóvil y de protección (Bachelard, 1975, p. 36). Pero, también nos advierte que los recuerdos son inmóviles y que el hombre, desplazándose en su eje temporal, puede evocarlos en algunos momentos. ¿Podemos ver el vino como un

5 La traducción es nuestra.
6 La traducción es nuestra.
7 La traducción es nuestra.

catalizador de evocación hacia recuerdos de protección de nuestra infancia y, por lo tanto, de inspiración para el poeta? Vayamos por partes.

En la serie «Le vin», dentro de *Las flores del mal*, no puede hablarse de una evocación al refugio primario, pero sí puede entreverse una realidad hostil y un yo lírico al cual el vino sirve de reposición, de evasión:

> *Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,*
> *Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,*
> Éreintés et pliant sous un tas de débris,
> *[...]*
> *Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux*
> *Se dressent devant eux, solennelle magie!*
> (Baudelaire, 2006b, pp. 280-282).

> [Si, estos seres acorralados por tristezas domésticas,
> molidos por el trabajo y atormentados por la edad,
> se desloman, se quiebran sobre montones de basura,
> [...]
> los estandartes, las flores y los arcos triunfales
> se lanzan ante ellos, ¡magia solemne!]
> (Baudelaire, 2006b, pp. 281-283).

En estos versos puede verse un continuo de la serie: el paso de la realidad hostil del protagonista del poema a la virtualidad del efecto etílico, pero mágico —dionisíaco— del vino. Por lo tanto:

> El vino, sangre de la vid, donde el fuego se une al principio húmedo, y que ejerce sobre el alma efectos ora exaltantes y ora aterradores, se presta maravillosamente para simbolizar el elemento divino cuya manifestación creían los antiguos reconocer en el florecimiento de la vida vegetativa (Chevalier, 1986, p. 1074).

En 1845, el médico Jacques-Joseph Moreau publica el primer estudio psicológico dedicado al hachís: *Du haschisch et de l'aliénation mentale,* obra que obtiene un gran éxito en la capital francesa y despierta la curiosidad de artistas e intelectuales que se entregan a esa «experiencia espiritual», y comienzan a crearse clubes de «aficionados».

Los poemas de la serie «Le vin» presentan un origen germinal en algunos ensayos, previos a *Las flores del mal,* escritos por un joven Baudelaire acosado por la vigilancia de la familia y los acreedores y, por supuesto, por sus grandes deudas. Según Manuel Serrat Crespo, si bien *Del vino y del hachís comparados...* fue escrito durante abril de 1845 —época en la que tuvo que

trasladarse de su cómoda estancia en Île Saint-Louis a la calle de la Femme-sans-tête, donde, se cree, vivía Jeanne Duval, su amante—, la publicación de estos pequeños ensayos tuvo que esperar hasta las entregas de marzo del *Messager de l'Assemblée* (1851). Posteriormente, fue publicado en *Paraísos artificiales* (1861).

No podemos ignorar el subtítulo de esta obra: *Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* [Del vino y el hachís comparados como medios de la multiplicación de la individualidad]. La comparación entre los efectos, tanto del vino como del hachís, es explicitada por él de la siguiente manera:

> Se me ocurrió hablar del vino y del hachís en el mismo artículo, porque ambos poseen efectivamente algo en común: el desarrollo poético excesivo del hombre. El gusto frenético del hombre por todas las sustancias, sanas o peligrosas, que exaltan su personalidad, atestigua su grandeza. Siempre aspira a enardecer sus esperanzas y a elevarse hacia el infinito. Pero es preciso ver los resultados. He aquí un licor que activa la digestión, fortalece los músculos y enriquece la sangre. Incluso tomado en gran cantidad, no causa sino desórdenes bastante breves. Y he aquí una sustancia que interrumpe las funciones digestivas, debilita los miembros y puede ocasionar una embriaguez de veinticuatro horas. El vino exalta la voluntad, el hachís la aniquila.
>
> El vino constituye un soporte físico, el hachís es un arma para el suicidio. El vino hace que el hombre sea bueno y sociable.
>
> El hachís lo aísla. Uno es laborioso, por decirlo así, el otro en cambio es perezoso. Pues ¿para qué trabajar, laborar, escribir, fabricar lo que sea, si es posible apoderarse del paraíso de un solo golpe? En suma, el vino es para el pueblo que trabaja y merece beberlo. El hachís pertenece a la clase de los goces solitarios: está hecho para los miserables ociosos. El vino es útil, produce resultados fructíferos. El hachís es inútil y peligroso (Baudelaire, 2005b, pp. 40-41).

Llama la atención que, durante esta época en la que Baudelaire está refinando su imagen con una abierta expresión por el *dandismo,* tome la defensa del vino oponiendo casi dialécticamente su embriaguez de carácter más activo al éxtasis estático y pasivo del hachís; podemos arriesgar una respuesta a esta elección frente a una dicotomía por él mismo planteada: Baudelaire está por aquel entonces frecuentando los ideales revolucionarios y socialistas que, finalmente, devendrán en la revuelta de 1848, revolución en la que participará activamente y que terminará con el derrocamiento de Louis-Philippe i. Más tarde, en *El pintor de la vida moderna* (1863), por ejemplo, su punto de vista será muy distinto a aquel que motivó la revolución; porque, aunque él seguía pretendiéndose *dandy*, lo cierto es que el poeta seguirá siendo un «trabajador de la pluma» que debe escribir artículos, traducciones y ensayos para su supervivencia.

En «L'âme du vin», el poeta afianza el nexo sujeto-objeto introduciendo la voz del propio vino. Esta personificación y, consecuentemente, autodefinición de sus virtudes ya aparecía en la prosa de los mentados ensayos:

> A veces me parece que oigo decir al vino —habla con su alma, con esa voz de los espíritus que solo los espíritus oyen—: «Hombre, amado mío, quiero lanzarte a despecho de mi cárcel y mis grilletes de corcho, un canto lleno de fraternidad, un canto lleno de alegría, de luz y esperanza. No soy en absoluto ingrato; sé que te debo la vida» (Baudelaire, 2010, pp. 28-29).

Veamos, ahora, cómo se da la introducción de la voz del vino en su versificación en *Las flores del mal*:

> *Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles:*
> *«Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,*
> *Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,*
> *Un chant plein de lumière et de fraternité!*
> (Baudelaire, 2006b, p. 278).
>
> [Una noche, el alma del vino cantaba en las botellas:
> ¡Hombre, hacia ti dirijo, oh querido desheredado,
> bajo mi cárcel de vidrio y mi barniz rojo,
> un canto lleno de luz y fraternidad!]
> (Baudelaire, 2006b, p. 279).

La comparación sobre el eje temporal de las composiciones (*Del vino y del hachís comparados...* [1845], *Messager de l'Assemblée* [1851], *Paraísos Artificiales* [1861], *Las flores del mal*) pone en evidencia las constantes que Baudelaire estimaba importantes y funcionales que, definitivamente, colaborarán con la polisemia del «vino».

El proceso de personificación y humanización es profundo porque, incluso, se le adjudica al vino la dualidad platónica que condicionará el pensamiento occidental: el del individuo como *cuerpo* y *alma* (*sôma* y *sema*). Una cárcel de vidrio encierra un alma luminosa bermellón. Adjudicarle un alma al vino no debe leerse solamente como un recurso estilístico; sino también que asume, semánticamente, sobre sí las posibilidades simbólicas mencionadas: la posibilidad de la comunión. De ahí la sutileza de adjudicarle un alma, la posibilidad de unión genuina, distinta a lo físico, con otras almas. Existe una valoración positiva de la fraternidad: «Un chant plein de lumière et de fraternité!» [«¡... un canto lleno de luz y de fraternidad!»] (Baudelaire, 2006b, pp. 278 y 279).

Pero ¿qué sucede cuando Baudelaire ve en la relación entre estas almas algo espurio? Para responder esta pregunta, es pertinente recoger el valioso testimonio de las agudas anotaciones producto de sus observaciones en *Pauvre Belgique.* Es, quizás, en estos textos donde más cuesta encontrar argumentos sólidos. La actitud encarnizada con el pueblo belga está, tal vez, influida por una pesimista mirada producto de su autoexilio. Si bien él declara que su retiro a la capital belga es una forma de búsqueda de oportunidades económicas, algunos de sus biógrafos revelan que el motivo del viaje fue ocultar los ya visibles síntomas de su enfermedad: «... No me resulta fácil escribir [...]. Para hablar claro, estoy enfermo desde hace veinte meses [...], una violenta neuralgia, o reumatismo agudo, lancinante [...]: una tarde, en ayunas, me pongo a rodar y a trastabillar [...] y después un atroz dolor de cabeza» (Baudelaire, 2005a, p. 237).

Esta pulsión de muerte aparece sublimada en esta obra inconclusa, *Pauvre Belgique*; pero su forma crítica hace sospechar de un tono más despectivo que estético. Pues bien, en este contexto, el decepcionado *flâneur* parisino recupera la agudeza de su oficio en un apartado: «Bruselas. La vida, tabaco, cocina, vida, costumbres»:

> ... El vino, objeto de curiosidad y de baratillo. Bodegas maravillosas, todas parecidas; vinos caros y espirituosos. Los belgas muestran sus vinos pero no los beben por gusto, sino por vanidad, y para hacer acto de conformidad, para parecerse a los franceses.
> Bélgica, paraíso de los viajantes de vinos.
> Bebidas del pueblo.
> [...] ¡La cuestión del vino!
> [...] La cuestión de los vinos y del vino. ¿A los belgas les gusta el vino? Sí, como objeto de baratillo.
> Si pudieran mostrarlo sin hacerlo beber y sin beberlo se sentirían muy satisfechos.
> Lo beben por vanidad, para hacer creer que les gusta.
> Siempre vinos añejos.
> La cuestión de los vinos.
> El vino en público; en familia, la cerveza. Beben vino por vanidad, para parecer franceses, pero no les gusta.
> Siempre la imitación, la falsificación.
> [...] desde hace siglos, la ciudad bebe su orina
> (Baudelaire, 1999, pp. 40-44).

Asistimos aquí a una banalización del tema, al vaciamiento del símbolo. Se reduce lo que él llama «¡La cuestión del vino!» a un hecho meramente descriptivo. Ya no encontramos sacrificio de comunión en una orgía filial, sino una polarización de dos pueblos aparentemente antagónicos de los cuales uno goza del prestigio y otro intenta igualarse. La insustancialidad

se da en que los belgas beben por vanidad y reducen la amplitud de las virtudes de esta bebida a un objeto «de baratillo».

Sin lugar a dudas, el vino debe conservar su valor como el producto fruto de la tierra, pero también debe asumir la fuerza del trabajo del hombre:

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,
De peine, de sueur et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,
(Baudelaire, 2006b, p. 278).

[Sé cómo es necesario, sobre la colina en llamas,
sufrir y sudar mientras un sol que calcina
engendra mi vida y me da el alma;
pero no quiero ser ingrato ni malvado]
(Baudelaire, 2006b, p. 279).

La necesidad del trabajo del hombre para que el agradecimiento del vino se concrete es una constante en toda la serie «Le vin» porque, como se ha dicho, esta labor del hombre reúne tanto la metáfora vegetal como la metáfora social y divina:

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge
(Baudelaire, 2006b, p. 280).

[Si, estos seres acorralados por tristezas domésticas,
molidos por el trabajo y atormentados por la edad,]
(Baudelaire, 2006b, p. 281).

La personificación del vino ayuda a asumir sobre sí sus efectos:

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
(Baudelaire, 2006b, p. 278).

[porque siento una alegría enorme cuando caigo
en la garganta de un hombre gastado por el trabajo]
(Baudelaire, 2006b, p. 279).

Efectos que, en el hombre, serán promesa de alivio y posibilidad de alegría, de una alegría poderosa: «Tu me glorifieras et tu seras content» [«Me glorificarás y estarás contento»]; «À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs [...] raffermit les muscles» [«Le devolveré fuerza y colores a tus hijos (...) afirma el músculo»] (Baudelaire, 2006b, pp. 278 y 279). Las promesas, presentes en los tiempos futuros; y el alivio y alegría, en el campo semántico colmado de plenas imágenes de color y fortaleza.

Ya que nos hemos introducido a la lectura social en la cuestión del vino, es pertinente valernos del análisis de Walter Benjamin acerca de la producción baudelairiana. El último Benjamin, que intenta una asociación entre la teología y el marxismo, encuentra funcional la figura de Baudelaire para llevar a cabo dicho desarrollo.

El carácter social que Benjamin quiere adjudicar a la obra de Baudelaire parte de desestimar el solipsismo de *l'art pour l'art.* La insatisfacción con la generalidad de su época motiva la temática social. En este aspecto, es innegable la donación —la ofrenda— que ha hecho Baudelaire a la poesía universal al inscribir, con sabiduría y facultad, la Historia en sus versos. Agudo observador, «historiador oculto» —en términos de Rolf Tiedemann (*apud* Benjamin, 2012, p. 18)—, permite que la lectura benjaminiana conciba la «insatisfacción» expresa en la obra de Baudelaire como un síntoma de compasión social en términos histórico-materialistas. Una lectura desde estos términos incurre en un análisis que hace abstracción de la parte estética e introduce al arte como uno más entre otros *faits sociaux.* Así, se recurre al concepto de experiencia y al carácter de fetiche de la mercancía, en esta época del auge del capitalismo, como determinante en la obra lírica de Baudelaire:

> La tarea, cuya resolución Benjamin emprendió en el proyecto de Baudelaire, tiene como objetivo explicar el arte de Baudelaire como determinado por la constitución general social y económica de su época en el sentido del materialismo histórico, es decir: a través del análisis, atribuir este arte a la estructura específica de la sociedad mercantil del Segundo Imperio (Benjamin, 2012, p. 18).

En este contexto, Karl Marx ubica en la taberna a los conspiradores mencionados que, allí, se sienten «como en casa» —con la carga de protección que esta idea posee—.

Según Benjamin, esta situación fraternal de conspiración tabernaria no solo no le era ajena a Baudelaire, sino que, además, le era familiar. Pues bien, en el contexto del impuesto al vino —tema de suma importancia para el campesino francés, pero también para el habitante urbano—, Benjamin intuye la resonancia de la discusión pública en algunos versos de «Le vin des chiffonniers». Los traperos se multiplican en la vida de la capital francesa producto de los nuevos procedimientos industriales y del surgimiento de la «revalorización de la basura»:

> *Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux,*
> *Où l'humanité grouille en ferments orageux,*

[...]
Éreintés et pliant sous un tas de débris
(Baudelaire, 2006b, p. 280).

[por el corazón de un barrio viejo, laberinto de barro
donde la humanidad hierve en fermentos tormentosos
[...]
se desloman, se quiebran sobre montones de basura]
(Baudelaire, 2006b, p. 281).

En este contexto surge el lícito cuestionamiento de hasta dónde puede llegar y qué niveles puede alcanzar la miseria en el ser humano. En «Le vin des chiffonniers», la claridad del concepto alcanza su máximo punto expresivo en el tono blasfemo. Así, en los héroes de su poesía, no habrá ningún sentimiento que no exista ya en el pueblo, en los pobres y, por supuesto, en los borrachos (Benjamin, 2012, pp. 153-154). Las ilustres figuras heroicas se ven transfiguradas en rasgos vulgares. La reunión de estos campos de lo heroico y la trapería —quizás con la mediación del vino— dan a Baudelaire una figura de poeta extraordinario precisamente por su implicación con lo ordinario.

Retomando, pues, el símbolo, pero ahora con esta «capacidad social» asumida, podemos concluir: si bien las posibilidades simbólicas del hombre son universales, existen momentos culminantes, críticos o intensos en la historia de la humanidad donde la posibilidad simbólica es exigida, reclamada y adorada por la sociedad que las contiene. De esta manera, la Europa del siglo xix reclama simbolizar la vivencia personal de «la novedad», es decir, de su «nueva realidad».

Por otro lado, y continuando la línea de las posibilidades simbólicas ya mencionadas, la cara imaginería religiosa le es enormemente funcional a este poeta: por el rico campo semántico de «pecado», «culpa» y «expiación»; pero de esta tríada de significación se excluye la «remisión» concepto fundamental para una escatología cristiana.

La funcionalidad de la celebración del misterio cristiano de la comunión: «La eucaristía significa y realiza la comunión de vida con Dios y la unidad del Pueblo de Dios [...] nos hace partícipes de su Cuerpo y de su Sangre para formar un solo cuerpo» (Iglesia Católica, 1992, pp. 310-311). Al tomar el pan y el vino, y mediante la invocación del Espíritu Santo, se transforman en signos que tienen por significado también la bondad de la Creación; no debemos olvidar el carácter omnipresente de la maldad en el imaginario baudelairiano. Y a tal punto esta imaginaría cristiana le es funcional, que, incluso, la lógica de la «descomposición» —imagen tan cara a su lírica— encuentra tratamiento.

A modo de conclusión, podemos sostener que *ser en el mundo*, para Baudelaire, es disolverse: nuestra alma ebria de vino inmortal. Este simbolismo puede también aplicarse a los

placeres profanos; la imagen y el concepto es la omnipresencia del mal —como lo había leído en Poe— y las imágenes de descomposición. Recordemos que la omnipresencia del Mal no es solo la oposición al Bien, sino que es también un rasgo o un síntoma propio del malestar del siglo: «Et, en associant le "mal du siècle" au Satanisme, il a transformé radicalement les deux notions» [«Y, la asociación del "mal del siglo" con el Satanismo transformó radicalmente los dos conceptos»[8]] (Austin, 1956, p. 92).

Pudimos figurarnos que el poeta no encuentra fácilmente los símbolos para realidades superiores, sino que halla signos negativos que puede transformar con el método alquímico de la poesía (Austin, 1956, p. 92).

Intentamos, pues, someramente, establecer la categoría *vin* como una de las concepciones magistrales acuñadas por Baudelaire, incluida en su imaginario, así como el de *spleen* o como el de *ennui;* sin embargo, no es pertinente *prima facie,* ya que estos dos estados del espíritu no comparten una naturaleza material constitutiva, pero conviven con el vino en relación de aproximación. El vino no aparece como un estado, sino como un catalizador, un iniciador de estados con un carácter dinámico —amigo del movimiento de la *flânerie* o de la *bohème*— en oposición a la pasividad de la contemplación del hachís, propio del *spleen* y del *ennui.* Estos últimos aparecen como condiciones que abren el abismo de los estados del alma —glorificación del alma solitaria— y como una materia prima de la poesía baudelairiana. Porque si, precisamente, el tema de *Las flores del mal* es la depredación del sentido del infinito, malestares asumidos en el *spleen* y el *ennui,* son estos los vicios que empujan al vino y de ninguna forma a la inversa.

El vino baudelairiano nos invita a la realidad que se nos muestra velada; y la incógnita se resuelve dependiendo de quién nos asista y guíe en ese momento de embriaguez: si lo divino o lo satánico.

Referencias Bibliográficas

Austin, L. J. (1956). *L'univers poétique de Baudelaire.* París: Mercure de France.
Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio.* México: Fondo de Cultura Económica.
Baudelaire, C. (1999). *Pobre Bélgica.* Buenos Aires: Losada.
Baudelaire, C. (2005a). *Correspondencia general*. Buenos Aires: Paradiso.
Baudelaire, C. (2005b). *Los paraísos artificiales*. Buenos Aires: Losada.
Baudelaire, C. (2006a). *Diarios íntimos.* Buenos Aires: Leviatán.
Baudelaire, C. (2006b). *Las flores del mal* (Cristófalo, A., Trad.). Buenos Aires: Colihue.
Baudelaire, C. (2009). *Arte y Modernidad.* Buenos Aires: Prometeo.
Baudelaire, C. (2010). *Del vino y el hachís*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

8 La traducción es nuestra.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Herder.
Iglesia Católica. (1992). *Catecismo de la Iglesia Católica.* Buenos Aires: Lumen.
Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós.
Léoutre, G. & Salomon, P. (1970). *Baudelaire et le symbolisme.* París: Masson et Cie.
Ruff, M. (1955). *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne.* París: Librairie Armand Colin.

Autores

HILDA ALBANO es Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), Profesora adjunta de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (Facultad de FFyLL, UBA). Ha sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la República Argentina y es miembro en la categoría Profesional Superior de la Carrera de Apoyo a la investigación y desarrollo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador y es docente de la Universidad J. F. Kennedy; de la Fundación Instituto Superior *Litterae* y de la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Desde 1998, ha codirigido seis proyectos UBACyT sobre léxico y aprendizaje; uno de ellos, premiado con una beca del Banco Río para investigación aplicada. Publicó artículos sobre gramática y léxico en libros y revistas del país y del exterior. En 2006, en coautoría con Mabel Giammatteo, publicó: ¿Cómo se clasifican las palabras? (Bs. As., *Litterae*); y, en 2009, ambas coordinaron *Lengua. Léxico, gramática y texto* (Bs. As., Biblos).

SELVA ALMADA (Entre Ríos, 1973) es la autora de *Ladrilleros* (2013), *El viento que arrasa* (2012), *Una chica de provincia* (2007), *Niños* (2005) y *Mal de muñecas* (2003). Sus relatos integran diversas antologías; entre ellas, la alemana *Die Natch des Kometen* (2010). Sus novelas fueron traducidas al francés, al italiano, al portugués y al holandés. *El viento que arrasa* será adaptada al cine y al teatro. Codirige el ciclo de lecturas Carne Argentina. En mayo de 2014, se publicará *Chicas muertas*, una *non fiction* sobre casos de femicidio en el interior del país.

LUIS MORA BALLESTEROS (San Cristóbal, Venezuela, 1981) es Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura, por la Universidad de los Andes (ULA, Venezuela); doctorando en Letras en la Universidad Simón Bolívar (Venezuela) y Becario Académico de Postgrado (ULA-Táchira). De 2005 a 2008, fue Ayudante Académico de Pregrado en el Departamento de Ciencias Sociales de la ULA-Táchira, y actualmente es Profesor Asistente de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL-Venezuela) y Coordinador del Área de Habilidad Verbal en el Programa Igualdad de Oportunidades (PIO) de la Universidad Simón Bolívar (2013-2014).

ANÍBAL BIGLIERI es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica (hoy Instituto de Cooperación Iberoamericana) para estudiar Lingüística y Filología Hispánica en Madrid (1972). Se doctoró, en 1982, en la Universidad de Syracuse (estado de Nueva York) con una tesis sobre las fuentes latinas de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Fue Profesor de Lengua Española y de Literatura Española Medieval en universidades norteamericanas, en los estados de Nueva

York, Ohio y Alabama. Desde 1987, es Profesor de Lengua Española y Literatura Española Medieval en la Universidad de Kentucky (Lexington). Fue Jefe del Departamento de Español e Italiano y Consejero Superior en esta última universidad. Actualmente es el editor de la revista *Romance Quarterly*. En la Argentina, ha dictado cursos y pronunciado conferencias en las universidades nacionales de La Plata, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, de San Juan, del Sur y de la Patagonia, y en la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, y presentado ponencias y sesiones plenarias en congresos de Argentina, México, Estados Unidos y España. Es autor de artículos sobre literatura española medieval y sobre las relaciones entre la Antigüedad y la Edad Media española. Ha publicado *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre El conde Lucanor*, *Medea en la literatura española medieval* y *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*.

MARTINA BORTIGNON (1981) es Doctora en Literatura por la Università Ca' Foscari de Venezia y por la Pontificia Universidad Católica de Chile, mención Doctor Europaeus (Universidad de Salamanca). Artículos de su autoría han sido publicados en libros, revistas científicas internacionales y actas de congresos. Ha editado, junto con Katiuscia Darici y Stefania Imperiale, el libro *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura* (Venezia: Ca' Foscari University Press, 2013).

ANAHÍ CANO LAWRYNOWICZ es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador y becaria del CONICET. Trabajó como docente en el ámbito secundario y en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se dedicó a la enseñanza y la investigación en el área de Teoría Literaria. Realizó trabajos de edición de enciclopedias para estudiantes de enseñanza primaria y secundaria. Se desempeñó como correctora y redactora en medios de prensa de la ciudad de Mar del Plata. Actualmente, integra el grupo de investigación «Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura del marginal en la narrativa argentina de las últimas décadas», dirigido por la Dra. Marcela Crespo y dependiente del IIFyL (USAL).

ENZO CÁRCANO es doctorando en Letras en la Universidad del Salvador (USAL); Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona, con un trabajo sobre la poesía de Jacobo Fijman; Corrector literario, Profesor y Licenciado en Letras (Diploma al Mejor Promedio de 2011) por la USAL. Actualmente trabaja, en esta misma institución, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, y como Profesor Auxiliar de Seminario de Literatura Argentina y de Teoría Literaria. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Colección La Vida en las Pampas, que dirige la Dra. María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. Es socio de la Asociación Internacional de Hispanistas y de la Asociación Argentina de Hispanistas.

OSCAR CONDE (Buenos Aires, 1961) es poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006, y se doctoró en la Universidad del Salvador. Actualmente es profesor en el Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y Profesor Asociado Ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires (UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo, es compilador de *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock* (2 Vols., 2007-2008), y es autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; 2da. edic. 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007) y *Gramática personal* (2012).

LEPOTA L. COSMO (Río de Janeiro, 1977) es poeta, escritor y traductor. Participó en revistas como *Letras de Parnaso, Einfluencisas* (Río de Janeiro), *Periodico de Poesía* (UNAM, México), *Poesia Indignada*, *Interpoetica*, *Lumina*. Sus poemas han sido traducidos al español, al rumano, al italiano y al griego.

NATALIA CRESPO es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster y Doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign (Estados Unidos). De 2007 a 2010, trabajó como Profesora de Literatura Latinoamericana en la Michigan Technological University. Actualmente, se desempeña como docente e investigadora en la Universidad del Salvador (USAL), en Buenos Aires. Es autora del libro *Parodias al canon: Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)* (2012) y de numerosos artículos y ensayos publicados en revistas académicas. Forma parte del equipo de investigación «Eduarda Mansilla: la biografía. Redes familiares y amicales. Los epistolarios. Los escritos dispersos. Hacia un estudio crítico integral», que dirige la Dra. María Rosa Lojo.

AQUILES CUERVO (Bogotá, 1980) es escritor. Su primer libro de cuentos, *Litchis de Madagascar*, se publicó en enero de 2011 en la Editorial El Fin de la Noche, de Argentina. Su primera novela se titula *A tientas*. Algunos de sus escritos de ficción son «Vida después del atardecer», finalista del Concurso de Cuento de Bogotá (2012); «Panorama nacional», publicado en la revista de literatura *Phoenix*, de la Universidad Nacional (2012); «Medir calles» (*Revista Tamandua*, 2012); «Recetas» (cuarto puesto en el Concurso internacional El mirador del Norte, Madrid, 2011), «Trenes rigurosamente cinematográficos» (ganador del Concurso Internacional de Relatos Boaventurianos, 2011, Cali); «El día que Oppenheimer lloró» (ganador del Concurso Internacional de Relato Radio Nacional de España, enero de 2011); «Elías y el Golem» (finalista en el concurso de la revista argentina *Archivos del sur*, enero de 2011).

MARIANA DOCAMPO es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), escritora e investigadora. Es autora del libro de cuentos *Al borde del tapiz* (2001), de la novela *El Molino* (2.º Premio del Fondo Nacional de las Artes y finalista en el concurso de la Biblioteca Nacional 2007) y del libro de relatos *La Fe* (2011). Dirige, desde el 2011, la Colección *Las Antiguas*, de la Editorial Buena Vista, dedicada al rescate de libros de autoras argentinas nacidas en el Siglo xix. Paralelamente a sus actividades literarias, organiza periódicamente la *Milonga Tango Queer* y el *Festival Internacional de Tango Queer* de Buenos Aires.

FLORENCIA MAYRA GARGIULO (Buenos Aires, 1990) es artista independiente y autodidacta. Se dedica a la pintura, la técnica mixta y la escritura.

ALICIA GENOVESE es poeta y ensayista. Nació en Lomas de Zamora, Buenos Aires. Publicó los libros de poesía *El cielo posible* (1977), *El mundo encima* (1982), *Anónima* (1992), *El borde es un río* (1997), *Puentes* (2000), *La ville des ponts/ La ciudad de los puentes* (antología bilingüe, Québec, Canadá: Écrits des Forges, 2001), *Química diurna* (Alción, 2004), *La hybris* (Bajo la luna, 2007), *Azar y necesidad del benteveo* (Mágicas naranjas, 2011), *Aguas. Plaquette* (Santiago de Chile, 2012) y, más recientemente, *Aguas* (Ediciones Del Dock, 2013). Publicó dos libros de ensayo: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (Biblos, 1998) y *Leer poesía. Lo leve lo grave lo opaco* (Fondo de Cultura Económica, 2011). Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y se doctoró en la Universidad de Florida, EE. UU. Ha dictado numerosos seminarios y talleres de escritura organizados, entre otros, por la Fundación Antorchas, Casa de Letras y el Fondo Nacional de las Artes. Como crítica literaria, ha colaborado en suplementos y revistas especializadas; actualmente, lo hace en *Otra parte semanal*. Entre otras distinciones, recibió la beca a la creación literaria otorgada por el Fondo Nacional de las Artes (1999) y, en poesía, obtuvo la Beca Guggenheim (2002). Su obra ha sido traducida al inglés y al francés.

ADALBERTO FÉLIX GHIO es Profesor en Letras y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesor Adjunto de la cátedra de Lingüística de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y como profesor de Lingüística y Gramática del Instituto de Formación Docente n.º 35 Profesor Vicente D'Abramo, de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Ha participado en proyectos de investigación FEPIPROFEI y UBACyT desde 1998. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales, y publicado en revistas especializadas. Es coautor de dos volúmenes dirigidos por Mabel Giammatteo e Hilda Albano: *Lengua: Léxico, gramática y texto* (2009) y *El léxico: De la vida cotidiana a la comunicación cibernética* (2012). Es coeditor literario de uno de los *Volúmenes temáticos de la Sociedad Argentina de Lingüística*, serie 2012.

MARINA LILIANA GUIDOTTI es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) e investigadora y docente en esa misma institución. Tiene a su cargo, en la carrera de Letras, las cátedras de Literatura Argentina, Literatura Iberoamericana y Seminario de Literatura Iberoamericana, y de Introducción a la Literatura en la carrera de Historia. Es Secretaria de Redacción de la revista *Gramma* (USAL). Es autora de diversos artículos críticos. Ha trabajado como asistente de dirección del grupo de investigación dirigido por la doctora María Rosa Lojo que realizó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007), y del *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental,* de Lucio V. Mansilla (2012). Es coautora del libro *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (2008). Formó parte de los siguientes volúmenes colectivos: *María Rosa Lojo: la reunión de lejanías* (2007); *Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente* (2007); *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010). Su tesis doctoral se tituló *El imaginario de la inmigración española ("los gallegos") en el sainete argentino* (2010).

MARÍA ROSA LOJO es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e Investigadora Principal del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Ha publicado las novelas *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994); *La princesa federal* (1998); *Una mujer de fin de siglo* (1999); *Las libres del Sur* (2004); *Finisterre* (2005); *Árbol de familia* (2010); y las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000); *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) y *Cuerpos resplandecientes* (2007). Junto con la artista plástica Leonor Beuter, ha publicado en lengua gallega *O Libro das Seniguais e do único Senigual* (2010). Su última producción, *Bosque de ojos* (2010), reúne microficciones y textos poéticos. En ensayo ha publicado, además de más de cien artículos académicos, *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo xix)* (1994); *Sabato: en busca del original perdido* (1997); *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997); *Cuentistas argentinos de fin de siglo* (1997*);* una edición académica de *Lucia Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007); *Los 'gallegos' en el imaginario argentino* (2008); una edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* para la Colección Archivos (2009). En 2010 dirigió, junto con Michèle Soriano, el volumen *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010*. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986); el Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea en narrativa (1996); el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); el Premio Konex a las figuras de las Letras argentinas (1994-2003); el Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009) y la Medalla del Bicentenario, otorgada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2010).

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid.

Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía de la USAL. Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudante de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *Los viajes de Hércules*; *La casa de Atreo*; *Los mitos griegos*; entre otros.

SILVIO MATTONI (Córdoba, 1969) es poeta, ensayista, traductor y profesor universitario. Publicó los libros de poemas *El bizantino* (1994), *Tres poemas dramáticos* (1995), *Sagitario* (1998), *Canéforas* (2000), *El país de las larvas* (2001), *Hilos* (2002), *El paseo* (2003), *Poemas sentimentales* (2005), *Excursiones* (2006), *El descuido* (2007), *La división del día. Poemas 1992-2000* (2008), *La chica del volcán* (2010), *La canción de los héroes* (2012) y *Avenida de Mayo* (2012). Los ensayos: *Koré* (2000), *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo* (2003), *El presente. Poesía argentina y otras lecturas* (2008), *Bataille. Una introducción* (2011) y *Camino de agua. Lugares, música, experiencia* (2013). Tradujo libros de Henri Michaux, Georges Bataille, Francis Ponge, Catulo, Marguerite Duras, Diderot, Cesare Pavese, Mario Luzi, Pascal Quignard, Louis-René des Forêts, Yves Bonnefoy, Robert Marteau y Clément Rosset, entre otros. Es profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. En 2004 obtuvo la Beca Guggenheim y una beca postdoctoral del CONICET para investigar la poesía argentina contemporánea.

MIGUEL ÁNGEL MONTEZANTI es Doctor en Letras, docente de la Universidad Nacional de La Plata, donde dirige a un grupo de investigación, e Investigador Principal del CONICET. Las áreas que concentran su atención son la poesía lírica en inglés y la traducción literaria. Sus intereses por la investigación y por la docencia confluyen en varios volúmenes, de los cuales es autor o co-autor, destinados a acercar la poesía inglesa al mundo académico hispanohablante. Se destacan *El nudo coronado. Estudio de* Cuatro cuartetos (1994), *Extraño encuentro. La poesía de Wilfred Owen* (2002), *Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin* (2006). Además, es autor de una traducción de los *Sonetos* de Shakespeare (1987, 2003) premiada por el Fondo Nacional de las Artes, de *Baladas inglesas y escocesas* (1980) y de numerosos artículos publicados en ámbitos académicos nacionales e internacionales. Entre sus últimos estudios y traducciones, se cuentan: *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno* (2009), *Sólo vos sos vos. Sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense* (2011) y *La violación de Lucrecia* (2012), también de William Shakespeare, texto precedido de un extenso estudio. *Huecuvú Mapu y otros cuentos*, Primer Premio Internacional de Editorial Hespérides (2003), y los poemarios *Maleficios de espejo* (2007) y *Hablar las losas* (2010) testimonian su vocación como escritor.

CLAUDIA TERESA PELOSSI es doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), maestranda en Literaturas Comparadas por la Universidad de La Plata, Licenciada en Letras por la USAL y Correctora de Textos por la Fundación *Litterae*. Es docente y miembro de grupos de investigación en la USAL, y Profesora de Castellano, Literatura y Latín en la Escuela Normal Superior n.º 1 Pte. Roque Sáenz Peña. Es autora de trabajos especializados en italianística y en literatura francesa, publicados en volúmenes de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona, de la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, y en las revistas literarias *Gramma* y *Letras de Buenos Aires*. Además, fue colaboradora del equipo de investigación de la Doctora María Rosa Lojo que realizó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla. Es coautora de los volúmenes colectivos: *Identidad y narración en carne viva*. *Cuerpo, género y espacio en la novela argentina* (1980-2010) (2010) y *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (en prensa).

MARIE ROSIER es Profesora y doctoranda en Español en la Universidad Lumière Lyon II (Francia). Pertenece al laboratorio LCE-CETIAL, a GID-74 (organización que se dedica a la representación de la violencia política en Latinoamérica y el Caribe) y a la Asociación Gradiva. Artículos de su autoría han sido publicados en libros, revistas científicas internacionales y actas de congresos

ANA MARÍA SHÚA es Profesora en Letras en por la Universidad de Buenos Aires (UBA), narradora, poeta y ensayista. En poesía editó *El sol y yo* (1967). Ha publicado las novelas *Soy Paciente* (1980), *Los Amores de Laurita* (1984), *El libro de los* recuerdos (1994), La *muerte como efecto secundario* (1997) y *El peso de la tentación* (2007); los libros de cuentos *Los días de pesca* (1981), *Viajando se conoce gente* (1988), *Como una buena madre* (2001).En 2009 se reunieron sus cuentos completos bajo el título *Que tengas una vida interesante.* Es autora de los volúmenes de microrrelatos *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas (*1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Cazadores de letras* (2009) y *Fenómenos de circo* (2011). Publicó el libro de ensayo *Libros prohibidos* (2003). Se destaca su fecunda labor en literatura infantil con más de treinta títulos desde 1988 hasta la fecha. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios: por *El sol y yo*, el Premio estímulo del Fondo Nacional de las Artes (1967) y la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (1968); el Primer Premio en el Concurso Internacional de Editorial Losada (1980) por *Soy paciente*; por su libro para niños *La fábrica del terror*, el Premio Lista de Honor o Destacado de ALIJA y el Premio *Los mejores* (Banco del Libro-IBBY, Venezuela); por *La muerte como efecto secundario*, recibió el Premio Club de los xiii (1997) y el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1998). En 1994 obtuvo la Beca Guggenheim para escribir *El libro de los recuerdos*. Referidos a la temática de la escritura de mujeres, publicó C*abras, mujeres y mulas* (1998), *El libro de las mujeres* (2005) y *Todo sobre las mujeres* (2012).

RENATO NESIO SUTTANA es Doctor en Letras por la Universidad Estatal de Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (PUC-MG) y Licenciado en Portugués e Inglés por la Universidad Federal de São João del-Rei (UFSJ). Es Profesor Adjunto del Departamento de Artes de la Universidad del Estado Centro Oeste (UNICENTRO) y Profesor Asociado de la Facultad de Educación en la Universidad Federal Gran Oro (UFGD). Entre sus publicaciones ensayísticas, figuran *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade* (2005), *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros* (2009) y *Cangaceiros a cavalo: a elipse do realismo em narrativas de Guimarães Rosa* (2012). Como poeta publicó, entre otras obras, *Visita do fantasma na noite* (2005); *Bichos* (2005) y *Outros bichos* (2011). Como traductor al portugués, ha publicado obras como *A música de Erich Zann* (2011), de H. P. Lovecraft, y *Um cavaleiro no céu* (2011), de Ambrose Bierce.

ALEJANDRO TLOUPAKIS es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad del Salvador. Ejerce la docencia en el nivel secundario y universitario. Coordinó durante siete años los Talleres de Redacción y de Escritura Creativa de la Universidad Católica Argentina. Actualmente es uno de los coordinadores del taller *Entrelíneas* (Florida, Provincia de Buenos Aires). Como escritor, ha obtenido premios y menciones en diversos concursos literarios, y publicado en revistas y antologías. En 2009, se publicó su primer libro de cuentos, *Cuerdas rotas,* luego de haber obtenido el primer premio del Concurso Nacional de Cuentos Macedonio Fernández.

SARA TORRES (Gijón, 1991) estudia Lengua española y Literaturas hispánicas en la Universidad de Oviedo. Actualmente reside en Londres. Forma parte de la coordinación del Encuentro Nacional de Poesía La Ciudad en Llamas (Asturias). Segmentos de su obra se exponen en las antologías *Frondas de fuego* (Editorial Hesperya) y *Mecánica Celeste* (Editorial Círculo Cultural de Valdediós). Poemas suyos también han aparecido en la sección «Ellas dicen» del *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia*, en la revista *KoKoro* de Barcelona y en *El Cuaderno*, suplemento cultural de La Voz de Asturias.

ANA MARÍA ZUBIETA es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesora Titular de Teoría literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Miembro de la Comisión directiva de la Maestría en Estudios literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Miembro del cuerpo docente estable de la Maestría en Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, de la Maestría en Teoría y Metodología de la Investigación Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y del Doctorado en Letras del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Es evaluadora de proyectos de CONICET, UBA, Foncyt y de otras instituciones nacionales, así como asesora

académica de diversas editoriales. Dirige actualmente el grupo de investigación UBACYT «La experiencia de las víctimas y los relatos de la violencia. Los vencidos y los excluidos; la guerra y el castigo; la novela, la crónica, el testimonio». Ha dictado conferencias y seminarios en varias universidades del país y del extranjero, así como colaborado en numerosas publicaciones científicas. Sus últimos libros publicados son: *Pobres exclusión y marginalidad. Representaciones en literatura y artes visuales* (comp., EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2003); *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (comp., prólogo y artículo, EUDEBA, 2008); *La memoria. Literatura, Arte y Política* (comp., presentación y apéndice, EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2008); *El discurso narrativo arltiano* (reedición, Corregidor, 2013), entre otros.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) **Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».
b) **Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.
c) **Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.
   En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación

se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de...), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.