

---

## UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Rector: Pablo Bohoslavsky

### FACULTAD DE HUMANIDADES

Decano: Carlos Calderón

### DEPARTAMENTO DE LETRAS

Directora: Nilda León

---

# REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

---

**Dirección:** Laura Pollastri

**Secretaría de Dirección:** María Alejandra Minelli

**Producción:** Liliana Falcone

**Consejo de Redacción:**

Angela Di Tullio

Nilda León

María Isabel López Olano

María Celia Salgado

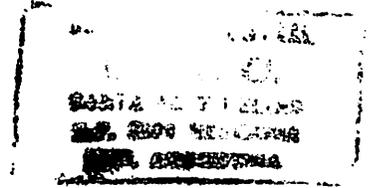
**Informática:** Raúl González

**Diseño de Tapa:** Luis Julio Bariani

---

Prohibida reproducción total o parcial de los artículos, notas y documentos, sin el permiso correspondiente  
**Revista de Lengua y Literatura** aparece semestralmente.  
Canje y Suscripción: Secretaría del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades,  
Universidad Nacional del Comahue,  
Avda. Argentina 1400, 8300 Neuquén, República Argentina, Tel: 099 - 425014  
**ISSN 0327-1951**  
Impresión: Depto. Impresiones y Publicaciones U.N.C.

---



# REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

---

Año 8

Nº 15-16

Noviembre 1994

---



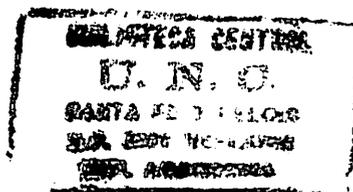
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES



# HISTORIOGRAFÍA Y FICCIÓN EN EL SIGLO XVI\*

Omar Aliverti

Universidad Nacional del Comahue



**M**e propongo plantear algunos problemas teóricos que, conjeturo, merecen una renovada atención en torno al DIALOGO, cuya larga tradición escrituraria y enorme proliferación durante el siglo XVI han merecido variadas interpretaciones.

Intentaré situar la reflexión teórica suscitada alrededor de las explicaciones sobre la condición genérica del diálogo español, y atender a conclusiones no siempre satisfactorias toda vez que se aproximan conceptualizaciones desde una perspectiva formal y/o inmanentista de los géneros literarios, trabajados desde una operación dudosa y que opone realidad a ficción, texto literario a texto no literario.

Me parece entonces oportuno volver la mirada crítica sobre este campo de investigación tomando como punto de partida un texto concreto, escrito por Pedro de Quiroga a mediados del siglo XVI y que se

\* Quiroga, Pedro de *Libro intitulado COLOQUIOS DE LA VERAD*. Sevilla, Tip. Zarzuela, 1922

presenta con el siguiente título: **Libro intitulado COLOQUIOS DE LA VERDAD**. Trata de las causas e inconvenientes que impiden la doctrina e conversión de los indios de los reinos del Piru, y de los daños, e males, e agravios que padecen. El manuscrito ha sido hallado en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y publicado bajo el cuidado de Fr. Julián Zarco Cuevas en Sevilla, en el año 1922.

El libro comprende cuatro diálogos. Sus interlocutores ficticios, los españoles Justino, Barchilón, y Tito, aborígen natural de Cuzco, argumentan en torno al estado de sometimiento e ignorancia de los incas, pasados ya 30 años de la muerte de Atahualpa y a pocos de las guerras civiles entre almagristas pizarristas.

No es mi propósito extenderme sobre controversias que para el espacio de que dispongo y/o mejor competencia prefiero derivar en otros, sino explorar el estatuto genérico al que este texto convoca, producido durante un siglo tan resistente a afanes clasificatorios como fue el XVI.

Se sabe que la cuestión genérica abre al debate, renovadamente, cuando se intenta explicar a qué clase pertenece el texto que consideramos o, en un nivel más abstracto, qué rasgos constantes identifican una clase de textos como género, según criterios diversos.

Jauss ha llamado la atención sobre la necesidad de comprender la cuestión genérica poniendo énfasis en los contextos discursivos de producción y recepción y en los procesos de transformación discursivos que los constituyen<sup>1</sup>

El siglo XVI es, por otra parte, un tiempo de transición hacia una consciencia histórica moderna y organización del saber que abre cauces a las disciplinas que hoy conocemos. Previo a ello se asiste a tensiones entre lo dado y los emergentes, entre nuevas formas

textuales y modelos canónicos. Sobre fines del XV se ve aparecer, junto a las consecuencias del descubrimiento de la imprenta y del Nuevo Mundo, una también nueva consciencia sobre el lenguaje y el saber, entre reformistas y contrarreformistas que miden sus fuerzas en el Concilio tridentino. Un nuevo horizonte de efectos y controles sobre la escritura animan el impulso a fijar fronteras. Pero la historia colisiona con la invención y se contamina y la novela se pretende "verdadera". La experiencia sobre la realidad y la consciencia de un yo soberano desencadenan modalidades discursivas que pulsean con lo real para enunciar la "verdad". Por eso, tal vez, importan menos las fórmulas del "fingimiento" que lo enunciado para lo cual su soporte fundamental es siempre una relación, algo tensa, entre "autoría" y "autoridad".

Ciertas formas discursivas como la epístola, la crónica, la autobiografía o el diálogo, encuentran dificultades para verse comprendidas por enunciados generales que las sitúan dentro o fuera de la literatura. Estas dificultades parecen proyectarse sobre la mirada que actualmente hacemos sobre ellas.

He optado por interrogantes sobre la condición genérica del diálogo, en el siglo XVI español, a partir de un texto concreto, por varias razones. En primer lugar, porque el título del *Libro de Quiroga* envía a referencias metatextuales a la vez que a su inadecuación inmediata con dichas referencias. Basta mencionar dos de ellas: "el diálogo es una forma literaria" y "la historia es narración de hechos verdaderos". Luego, porque tanto el subtítulo como la materia sobre la que se argumenta en los *Coloquios* remite a una dominio de objetos (la Conquista de América) que es común a otras formas del discurso historiográfico como la "historia" propiamente dicha, los tratados, crónicas o relaciones, etc. Finalmente porque me resulta curioso el hecho de que el texto de

<sup>1</sup> Jauss H. R. "Litterature médiévale et théorie des genres", en *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Quiroga no haya sido acogido, que yo sepa, por la Historiografía indiana y si por estudios, producidos en el campo de la historia y crítica literaria.

Evitaré orientar mi exposición sobre el fondo de la ya remanida distinción entre "realidad" y "ficcionalidad" por la que ciertos textos literarios del siglo XVI, en los que el diálogo cumple una función estructuradora fundamental, pertenecerían a la clase un tanto confusa de "ficción realista"; sino sobre otra perspectiva teórica abierta por las teorías pragmáticas del texto<sup>2</sup> y en particular sobre problemas de tipología textual centrados en el concepto de "situaciones comunicativas institucionales"<sup>3</sup>.

La dificultad de los tratadistas para precisar el propio estatuto teórico del "diálogo" ha sido notado en un artículo iluminador de Luisa Mulas dedicado al estudio de los primeros tratados teóricos, escritos en el Cinquecento, sobre "el género y la forma diálogo":

L' esigua di questa produzione teorica si puo forse spiegare, in parte con l' assenza del dialogo dalla Poetica di Aristotele, in parte, con la obiettiva difficoltà che i teorici dell'arte poetica incontrano quando, sollecitati dallo stesso sviluppo di tale forma tentano di definirla e di decidere, in primo luogo, se includerla o no nella sfera del poetico<sup>4</sup>

Como dice la Profesora Ana Vian Herrero<sup>5</sup>, desde su origen el diálogo es concebido como un "género híbrido y proteico", resultado de la suma de contenido dialéctico y forma retórica. Sin embargo, una convección le es inherente y lo caracteriza

genéricamente. Se trata de la convección gracias a la cual el desarrollo argumentativo se despliega como mimesis conversacional. Según esta apreciación el carácter ficticio de su presentación convierte al diálogo en una clase de texto que pertenece por ello al orden de la literatura:

En síntesis, - dice la Dra. Vian - el diálogo que pretende imitar una conversación es literatura, ficción, arte, y esto paralelamente y sin anular el contenido filosófico, divulgativo, catequístico o satírico de la obra<sup>6</sup>.

En el mismo sentido se extiende el Dr. Jesús Gómez, en un trabajo, por demás muy fértil para el desarrollo de la investigación sobre el tema<sup>7</sup>, quien con mayor voluntad taxonómica estudia un amplio corpus de diálogos escritos durante el siglo XVI que caracteriza como "didácticos":

El diálogo didáctico - junto al ensayo, la miscelánea, la glosa doctrinal, las epístolas, las memorias, las biografías y sermones pertenecen a una zona de la literatura mal definida, oscilante entre la ficción y la información, que no ha sido estudiada.<sup>8</sup>

Luego de su inclusión en la esfera de comprensión literaria, el diálogo didáctico es clasificado como género autónomo y definido según el rasgo "objetividad"/ "subjetividad" para contrastar aquél con el de la novela y el teatro.

Una nota más acrece las razones por las que el diálogo didáctico justifica su condición literaria:

[...] durante el siglo XVI se desarrolla un diálogo didáctico de naturaleza circunstancial, donde se relaja el proceso lógico o retórico de

2 Schmidt S. "La comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987

3 Mignolo W. *Elementos para una teoría del texto literari*, Barcelona. Crítica. 1978

4 Mulas L. "La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tracinque e seicento" en *Oralità e scrittura nel sistema letterari*, Bulzoni Ed. 1982

5 Vian Ana, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, VII, 1988

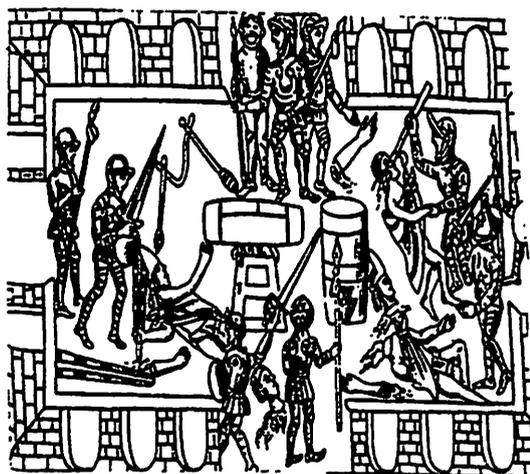
6 Vian Ana Op.cit. pag.177

7 Gómez Jesús, *El diálogo en el Renacimiento Español*, Madrid. Cátedra. 1988.

8 Gómez Jesús, Op.cit. pág.13

la argumentación, que se hace más literario, y donde el escenario, el tiempo y los interlocutores adquieren, con frecuencia una dimensión novelesca o teatral<sup>9</sup>

Interesan estas citas y el marco teórico de reflexión que las supone porque es precisamente en este mismo contexto en el que son referidos y comentados textos como *El Libro de los Coloquios de la Verdad* de Pedro de Quiroga. Estos *Coloquios* se incluyen, entonces, en un corpus como manifestación literaria de un género característico del siglo XVI español: el diálogo didáctico circunstancial.



Me parece necesario revisar estas inclusiones para concluir que la forma "diálogo" se resiste, al menos ese es el caso de los *Coloquios*, a su inclusión en una clasificación literaria. Me parece, por el contrario, más permeable a la noción de "tipo discursivo". De otro modo quedamos presos por criterios puramente formales que conducen a descripciones que identifican la condición literaria del diálogo con la noción de representación de una conversación oral (léase, "ficción conversacional") o según grados de aproximación a estrategias discursivas propias de la novela y el teatro.

El término "tipo discursivo" lo utilizo aquí para designar una determinada clase de textos que se configura a partir del reconocimiento de que todo texto es una organización verbal para cumplir una actividad comunicativa, producido según roles institucionales y recepcionados conforme a un horizonte de expectativa que orienta la lectura e interpretación.

En el siglo XVI, el saber historiográfico, vinculado a la retórica, cuenta con enunciados metatextuales que regulan la práctica historiográfica según reglas y conceptualizaciones generales y particulares que permiten identificar la inscripción de textos concretos en conjuntos de enunciados que W. Mignolo reconoce, siguiendo a Foucault, con el término de "formación discursiva"<sup>10</sup>.

Por otra parte, aun cuando admitamos que el diálogo asimila en su propia práctica componentes ficcionales y/o informativos sobre diversas materias, nada parece impedir que en cuanto tipo discursivo se comporte como la epístola. Sobre el particular, Mignolo dice lo siguiente:

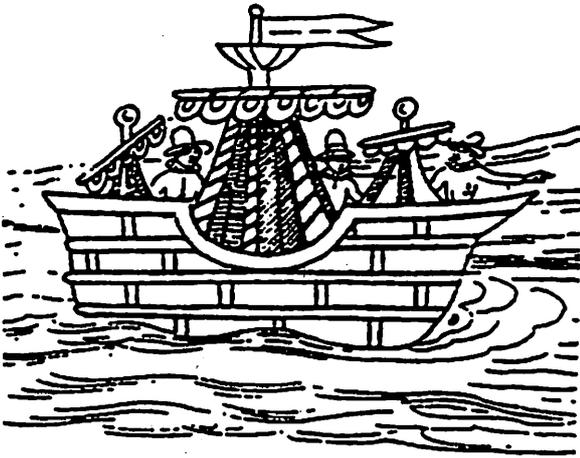
La epístola es un tipo discursivo independiente de toda formación y como tal, la carta puede considerarse dentro de la formación discursiva historiográfica, literaria, filosófica, etc. según sea el interés temático de ésta y/o la importancia que, como rol institucional, tenga el autor de ella<sup>11</sup>.

La noción según la cual cierta clase de textos se pueden inscribir en formaciones discursivas variables según las correspondencias que los textos concretos mantienen con las reglas y principios de la formación, resulta plausible para interpretar y distribuir textos "mixtos", por otra parte frecuentes en el Renacimiento europeo, que resisten una clasificación genérica, como son los diálogos españoles del siglo XVI.

<sup>10</sup> Mignolo W., "El metatexto historiográfico y la Historiografía indiana". *Modern Language Notes*, 96. 1981

<sup>11</sup> Mignolo W. Op.cit. pag.373

<sup>9</sup> Gómez Jesús. Op.cit. pag.14



### Los COLOQUIOS de la VERDAD

Como he anotado más arriba, el *Libro intitulado Coloquios de la verdad* es considerado como texto literario e integrante de una clase que se califica como "diálogo didáctico" y, a pesar de su valor documental para la Historia de América, sin embargo es desconocido por la Historiografía Indiana. Esta circunstancia agrega un interés suplementario sobre este texto.

Los cuatro diálogos se articulan temáticamente en torno a dos ejes que anudan la argumentación de los interlocutores. Ellos son: la denuncia de los efectos que la relación de tipo patriarcal, creada mediante el sistema de encomiendas, impuso al aborígen, como instrumento fundamental de sometimiento, y la corrección de los medios de conversión religiosa e instrucción doctrinal para combatir prácticas idolátricas.

Ya se perfilan en el subtítulo de la obra estos dos tópicos de una Historia moral sobre la Indias a la vez que su finalidad pragmática: advertir y exhortar sobre la necesidad de corregir la acción de los conquistadores y el proceso de evangelización.

Además, el libro es ofrecido a un destinatario singular: "Al muy ilustre señor doctor Gaspar de Quiroga, presidente del Consejo Real de los Estados de Italia, del Consejo Real de su Magestad y de la Sancta y General Inquisición, etc."

La "Epístola" dedicatoria que preside el *Libro* aporta indicaciones sobre las intenciones del autor que coinciden con las de cualquier historiador que pretende que en su libro se lean hechos "verdaderos"- no verosímiles- y que de esa lectura se espera un efecto traducido en acciones concretas:

[...] escribo cosas de muy poca erudición y doctrina, pero yo no enseño, sino aviso lo que está tan claro que de claro está olvidado. Solo me obligo a la verdad, pues la tomo por título desta obra. El fin sea que no pretendo loores...El que de mi trabajo fuere ayudado, de gloria a Dios...a mí mucho me basta que mi trabajo se emplee en tal ejercicio [...](pag.40)

Es notoria la insistencia de Quiroga a su interlocutor sobre aquellas prescripciones que regulan, sobre mediados del siglo XVI, la actividad del historiador. Ciertamente, la obra se recorta sobre procedimientos de la novela y el teatro (ficción conversacional ocasional, distribución de papeles protagónicos, ilusionismo espacial y temporal, un remedo de intriga, etc.) pero los contextos discursivos de producción y recepción no legalizan este texto como literario sino como perteneciente a la historiografía aun cuando no se trate de una narración.

Es al amparo, entonces, de los principios generales que rigen la formación historiográfica -no la literaria- que el capellán Pedro de Quiroga puede decir la "verdad".

Si, como observa correctamente el Dr. Mignolo, el apoyo epistemológico que los enunciados metatextuales de la formación aportan a la práctica historiográfica de mediados del siglo XVI -según los cuales resulta autorizada la modalidad discursiva "de re" y los criterios de verdad no son, necesariamente, de carácter lógico-semántico sino pragmático- la Epístola que preside el

**Libro se convierte en pieza fundamental para la lectura e interpretación de los *Coloquios*.**

La experiencia inmediata de los hechos es otra condición fundamental del conocimiento histórico y necesaria para medir el valor de verdad sobre lo que se cuenta:

[...] mi intento solo ha sido investigar y fatigar mi espíritu por dar un modo de atraer los Indios de los reinos del Piru a nuestra Sancta Fe catholica señalando los inconvenientes y causas que hasta agora lo han impedido, según yo lo sé y tengo por muy larga experiencia [...] (pag.40).

La cita orienta también hacia otro de los principios que interesa subrayar: es el que vincula la palabra del autor-historiador al rol institucional y que, para este caso, aparece resguardada por otro texto, próximo a las razones de Quiroga, de otro historiador menos ignorado: me refiero al de Fray Bartolomé de Las Casas cuando dice a este respecto lo siguiente:

Tampoco conviene a todo género de personas ocuparse con tal ejercicio, según sentencia de Metástenes, sino a varones escogidos, doctos, prudentes, perspicacísimos, espirituales y dedicados al culto divino, como entonces eran y hoy son los sabios sacerdotes<sup>12</sup>.



<sup>12</sup> Las Casas B. de *Historia de las Indias*. México. FCE. 1951



Resumiendo, me interesa señalar que la mirada actual que recorre los textos del siglo XVI debe reconstruir ciertos lugares textualizados por la cultura sobre los que los discursos mismos orientan para interpretar.

Parece, entonces, que el caso de los *Coloquios de la Verdad* remite siempre a un contexto discursivo, por cierto, tensionado por confrontaciones ideológicas -las que aquí sólo fueron insinuadas- en el que se dirime la palabra, la verdad y quién la pronuncia.

La imagen del autor-historiador, en el siglo XVI, que se dibuja en los *Coloquios de la Verdad* no es ciertamente la misma que, por ejemplo, la de otro *Coloquio*, aunque de los *perros*, cuyo "autor" escribe historias verosímiles pero deudor de una figura del discurso ficcional, la del "burlador-burlado". Sin embargo, por contraste ambas imágenes se iluminan.

Quizá, y para terminar, cabe agregar que debiéramos revisar los criterios con que clasificamos los textos que identificamos como literarios. Probablemente nos sorprenda reconocer que muchos diálogos "didácticos" del siglo XVI no son literarios y tampoco didácticos como parece ser el caso que presento aquí. Pues, como dice Quiroga, "yo no enseño, sino aviso..."

# TESTIMONIO Y ESTRATEGIA: DE DEL PULGAR A APONTE

---

**Carlos Calderón**

Universidad Nacional del Comahue

Moscoso, Moscoso, a ellos, a ellos  
Sotomayor, Sotomayor, a ellos, a ellos.  
Frade irse han os hospedes, e comeremos o galo.  
Viva el Rey, Viva el Rey.

**L**a historia de Galicia sigue siendo una cantera cuya explotación apenas fue iniciada. ¿A qué podría deberse esta participación marginal de Galicia en el interés de los investigadores de la historia y de la cultura peninsular? ¿Podría interpretarse que la marginación histórico-cultural y el consiguiente desinterés por los estudios gallegos, son hechos paralelos o bien consecutivos de la situación político-cultural a la que Galicia estuvo sometida multiseccularmente? ¿Podría ser que - entrevistas desde sitios o ángulos que no le son propios- su historia y su cultura aparezcan como inferiores frente a las de la centralista e imperial Castilla?

Las posibles respuestas pueden ser de variada índole, pero cualesquiera sean ellas,

remiten a nuevos interrogantes; es así que de cuando en cuando, para dar contestación a esas nuevas cuestiones, brillan etapas de renovado interés para la historia de Galicia.

Desde la segunda mitad del siglo pasado y en un primer intento de recuperación y revalorización de lo gallego, hombres de la talla de Benito Vicetto, López Ferreiro y Manuel Murguía, entre otros, comenzaron a plantear cuánto de inédito y de original tenía la historia de Galicia, y cuánto había colaborado -quizás contra la voluntad de la mayoría de los gallegos- en la construcción y consolidación de la España moderna.

Lamentablemente ese interés por el pasado, ese intento de recuperar la memoria y la identidad depauperadas, disminuidas y discriminadas frente a lo castellano, se tronchó tempranamente al perder Galicia,

desde la participación política de tipo mayoritario, algo que en la España de la posguerra civil entrañaba un peligro real e inminente. Para que no se dudara de que España era Una, Grande y Libre y que constituía la materialización de la gloria eterna de la sola Castilla, se procedió -una vez más- a acallar todo aquello que apareciera como disonante en el concierto de la dictadura franquista.

La necesidad de recuperación de la memoria, tendiente a reafirmar el sentido de pertenencia y paliativo a las duras consecuencias del extrañamiento obligado, es lo que condujo -a los españoles exiliados por la guerra civil- a iniciar un movimiento de resistencia cultural y política, destinado a revalorizar la galleguidad a través de la recuperación de su lengua, su historia y su cultura.

El que haya sido Buenos Aires uno de los lugares donde con más ahínco se desarrolló esta tarea, quizás se deba tanto a la poderosa presencia étnica previa de los gallegos, como a la predisposición y funcionalidad de los numerosos centros en que se reconocían y que actuaban como aglutinadores y reproductores culturales ante las nuevas generaciones nacidas en tierras extrañas. Un medio por el que se canalizó esta tarea de recuperación cultural, emprendida por los intelectuales que más se comprometieron en las luchas sociales, fue la publicación de las obras de aquellos autores que, desde fines del siglo anterior, más se habían preocupado por la investigación y difusión de todos los temas relacionados con Galicia.

Se publicó así a Manuel Murguía, Benito Vicetto, a Ramón Otero Pedrayo y también la obra de otros autores más alejados en el tiempo, pero presentes a los efectos deseados; de este modo se editaron *Orígenes de la lengua gallega*, de Fray Martín

Sarmiento y *Relación de algunas Casas y Linajes del Reino de Galicia*, de Vasco de Aponte, uno de los más vívidos cuadros de la convulsa Galicia de fines de la Edad Media y principios del siglo XVI<sup>1</sup>.

Al mismo tiempo, otro español exiliado, abulense en este caso, el Dr. Claudio Sánchez Albornoz, reconocido integrante de la comunidad universitaria española, formado en la escuela de Hinojosa y tenaz republicano, encontró en Argentina la posibilidad no sólo de continuar con sus eruditas investigaciones, sino también la de crear el interés en los medios académicos y formar investigadores, en ese discutido campo que ha dado en llamarse "Historia de España". Sánchez Albornoz continuó trazando caminos a la investigación y lo hizo desde los *Cuadernos de Historia de España*, tan vigentes aún entre los hispanistas; prosiguió hablando y creando a través de los investigadores que alentó y formó, y mediante los que éstos a su vez formaron.

Hace medio siglo ya, se produjeron ciertos hechos -nada casuales- que probablemente hayan tenido origen en la extrañedad, el exilio, la necesidad de recuperación de la memoria y por consiguiente de la identidad. En 1943 se creó el Instituto de Historia de España<sup>2</sup>, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 1944, como primer fruto de la tarea desarrollada por el Instituto y con la intención de otorgarle a los

---

1 Col. Camino de Santiago, Buenos Aires, Nova, 1945. Esta edición probablemente no haya sido conocida por los investigadores de España, con mucha seguridad por razones políticas. El desconocimiento se desprende de lo manifestado por Portella y Pallares en su oportuna puesta al día sobre la producción historiográfica en la Galicia medieval, "Historiografía sobre la Edad Media de Galicia en los diez últimos años (1976-1986)", *Studia Histórica. Hist. Medieval* VI, 1988, p. 7-25.

2 Su designación original fue la de "Instituto de Historia de la cultura española medieval y moderna", creado por Ordenanza de fecha 10 de abril de 1943.

estudios de Historia de España, la difusión que asegurara no sólo la ruptura de "la incomunicación total (...) con los estudiosos de la historia española de allende el Atlántico"<sup>3</sup>, sino también la confrontación con otros ámbitos académicos que los consolidara científicamente, el Dr. Sánchez Albornoz puso a consideración de los especialistas, el I-II de *Cuadernos de Historia de España*.

Poco después, en 1945, se publicó en Buenos Aires la obra de Vasco de Aponte, la que hasta su aparición como apéndice de la monumental *Historia de Galicia* de Benito Vicetto (El Ferrol, 1872)<sup>2</sup> había permanecido manuscrita nada menos que durante tres siglos y medio, detalle nada casual como luego se verá.



3 Sánchez Albornoz, Claudio, "Advertencia" en *C.H.E.*, I-II, Bs. As., 1944, p. 8.

2 También a instancias de los grupos de intelectuales exiliados, se publicó en Buenos Aires una selección de los capítulos referidos a los hirmandiños; Vicetto fue el primero en interpretar, desde su visión liberal, que el movimiento fue una "loita (...) de servos e señores (...) do tabrallo contra a ociosidade hereditaria, da democracia, en fin, contra a aristocracia" (cit. por López Carreira, Anselmo, *Os irmandiños. Textos, documentos e bibliografía*, Río Tinto (Portugal), A nosa terra, 1992, p. 139, n. 5). La selección llevó el título de *Historia del Siglo XV en Galicia* (Buenos Aires, Nova, 1944). Beceiro Pita relaciona el nobiliario de Aponte, con las construcciones genealógicas que se producen entre mediados del XIV y principios del siglo XVI, al tiempo que lo vincula "con el desarrollo de la historiografía y la memoria autobiográfica" ("La conciencia de los antepasados y la gloria del linaje en la Castilla Bajomedieval", Reyna Pastor, comp., *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 333-334).

A través de ese I-II de los *Cuadernos de Historia de España*, se revela el que será uno de los más reconocidos medievalistas argentinos. La participación de José Luis Romero en ese grupo inicial tuvo un elogioso doble resultado: por un lado su consolidación personal como investigador -inicialmente en el ámbito de la historia medieval- y desde el punto de vista institucional, la inserción definitiva de una historia de nuevo corte, en un espacio que hasta ese momento había sido participe del predominio indiscutido de la historia jurídico-institucional de carácter cuasi positivista. La más interesante y promisoría de entre sus propuestas iniciales, preanunciando lo que en poco tiempo serían las "mentalidades" de la escuela de los *Anales* y de sus otros trabajos, es la que aparece como contenido del I-II de *Cuadernos de Historia de España*: "Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida"<sup>3</sup>. Es una síntesis elaborada de sus estudios previos a las cuestiones historiográficas<sup>4</sup>, matizadas y enriquecidas no sólo por el tema elegido y su ubicación cronológico-espacial (España en la Baja Edad Media), sino también por lo que se ha llamado el inicio de cuestiones relativas a las mentalidades, que tanta similitud tendrán con estos "ideales de vida", y con las no muy

3 *C.H.E.*, I-II, 1944, p. 115-138.

4 Romero comienza a percibir desde la historiografía los cambios que se producen en la sociedad del Renacimiento, en especial el avance hacia el individualismo. En ese sentido afirma: "Como toda biografía auténtica, la italiana del Renacimiento surge precisamente de un proceso de disgregación que, cuando eleva la significación del individuo, esconde a la comunidad, protagonista eminente (...) de la intelección histórica (...)" "Sobre la biografía española...", op. cit., p. 123. De esta misma época y avanzando en el mismo sentido son "Las concepciones historiográficas y las crisis" (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Tercera Época, I, 1, julio-set. 1943, p. 47-53); "Sobre los tipos historiográficos" (*Logos*, II, III, 1943, p. 105-109); "La historia de los vándalos y suevos de San Isidoro de Sevilla" (*C.H.E.*, I-II, 1944, p. 288-297) y su libro *Maquiavelo historiador* (Buenos Aires, Nova, 1943).

lejanas "estructuras mentales". Estos pregonados "ideales de vida" forman parte de las estructuras socio-políticas y económicas a que hacía referencia Guerreau y cuya mención, despegados del plano puramente literario sobre el cual están asentados -la obra de del Pulgar-, son de aquí en más indispensables para la elucidación de los problemas globales que presenta la sociedad peninsular bajo medieval.



Romero se propuso llegar al meollo de los ideales de vida vigentes en la España del siglo XV, tomando la obra de Fernando del Pulgar como manifestación historiográfica y analizando *Claros varones de Castilla* como producto de carácter biográfico, del que es posible extraer elementos que coadyuven a la comprensión de una sociedad tan diversa, compleja y dinámica como lo fue la de España en la Baja Edad Media e inicios de la modernidad. Encontró que la obra de del Pulgar -a pesar de haber sido notablemente

influida por las formas historiográficas renacentistas italianas- configuraba a través de los personajes descriptos, modelos de vida específicamente peninsulares, vidas provistas de valores históricos singulares. A partir de del Pulgar -sostiene Romero- ya no será posible echar una mirada hacia una masa homogénea, indiferenciada, como es la de los "estados" y sus componentes; es que ha surgido el individualismo como una de las más grandes conquistas de fines de la Edad Media. Este proceso se refleja externamente, en lo puramente formal de las biografías de del Pulgar, sin que ello sea obstáculo para que todavía, internamente, en esta época de transición, continúen vigentes los elementos constitutivos del arquetipo plenamente medieval.

Los gruesos trazos de los retratos que realiza del Pulgar, permiten el afloramiento de aquellos aspectos individuales que tienden a darle variedad a una sociedad entrevista desde su cúspide, que encuentra en la época de los Reyes Católicos sus posibilidades de regeneración, luego de las largas guerras civiles que secularmente convulsionaron a la Península toda.

A pesar de estas individualidades -sostiene Romero- se marcan con fuerza todavía, elementos arquetípicos, tales como la pertenencia al linaje, entendido como un integrador histórico de primera naturaleza y que por sí solo parecería determinar la vida del individuo.

La influencia de la historiografía italiana de corte renacentista sobre la obra de del Pulgar parece haber tenido un solo punto de incidencia: considerar a los seleccionados integrantes de la jerarquía nobiliaria, como individualidades. No obstante, en esas individualidades aparecen reflejados los valores e ideales aún medievales, que eran tenidos como paradigmas por aquella

sociedad en su casi totalidad; de manera tal, siguiendo siempre a Romero, es posible afirmar que en realidad estos componentes individuales apenas matizan algo que en el horizonte epocal no difiere demasiado de los ideales y comportamientos que caracterizaron al medioevo<sup>5</sup>.

Estos valores e ideales tuvieron -para el caso español- una mayor significación e inserción en el conjunto social, especialmente si se tiene en cuenta la persistencia de la reconquista y la consecuente necesidad de la constante reafirmación de los arquetipos.



¿Cuáles son los valores e ideales expresados por del Pulgar y sobre los que Romero pone el acento al analizar su obra

<sup>5</sup> *Sobre la biografía española...*, op. cit., p. 133. En la dinámica sociedad italiana del Renacimiento el príncipe "cuyo poder reconoce a menudo un origen ilegítimo, prestará naturalmente una mayor atención a la virtud que al linaje; y el incipiente capitalismo favorecerá, cada vez más, el predominio del ideal burgués sobre el caballeresco" (Torre; Esteban, "Algunos temas de la literatura renacentista", en *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984, VIII, p. 151).

como parte de la historiografía del Renacimiento, pero influida por la realidad española?. La virtud máxima de un integrante de la jerarquía nobiliaria es la pertenencia a la caballería, situación que le permitirá- con la ayuda de la fortuna entendida como estrecha colaboradora del esfuerzo- alcanzar los más altos peldaños dentro del "estado" nobiliario. Esta virtud dada inicialmente por la pertenencia al orden de los "miles", puede ser enriquecida por el coraje y la tenacidad, los que inevitablemente -en una sociedad donde priman los valores guerreros o relacionados con ellos-, conllevan la honra, la fama, la gloria y por ende, las riquezas<sup>6</sup>. Todas estas posibilidades se potencian si la estampa moral del caballero se eleva en el plano religioso por la práctica de las llamadas cuatro virtudes cardinales, inherentes y propias de su "estado": "prudencia, e justicia, e temperança, e fortaleza", ligadas a la necesidad de poseer el caballero(...) una firme fe en Dios, hablar con seso, tener horror a la avaricia, ser leal con reyes, vasallos y amigos, estar alejado de malos varones y de mujeres fáciles (...) y no tener temor de la muerte"<sup>7</sup>.

Verificada la presencia de los valores e ideales de vida ensalzados por del Pulgar, se

<sup>6</sup> Estas imágenes brindadas por del Pulgar deben, en todo caso, ser contrapuestas con las que nos dan otros documentos como es el caso de *El Victorial*: "No son todos cavalleros quantos cavalgan cavallos; ni quantos arman cavalleros los reyes son todos cavalleros. Han el nombre; mas no hazen el exercicio de la guerra (...); traen el avito o el nombre, mas no guardan la regla." Diego de Valera en su *Tratado de la verdadera nobleza* expresa: "ya son mudados por la mayor parte aquellos propósitos, con los quales la cavalleria fue comenzada: entonce se buscaba en el cavallero sólo virtud, agora se busca la cavalleria para no pechar; entonces a fin de honrar esta orden, agora para robar el su nombre; entonces para defender la república, agora para señorarla; entonces la orden los virtuosos buscavan, agora los viles buscan a ella para aprovecharse del solo su nombre." (Ambas citas fueron extraídas de Bermejo Cabrero, José Luis, "La biografía como género historiográfico en Claros Varones de Castilla", *Cuadernos de Historia*, 6, Madrid, 1975, p. 457-458, n. 17).

<sup>7</sup> Sobre la biografía española..., op. cit., p. 129.

cae en la cuenta de que tienen validez en una sociedad que por su propia y objetiva dinámica histórica, ha minimizado los valores correspondientes a las nuevas formas de entender el mundo, derivados de grupos sociales que como la burguesía, tienen una cosmovisión laica, ni religiosa ni militar, y cuyos ámbitos de acción son notablemente diferentes a los propios de los tradicionales y predominantes grupos nobiliario-eclesiásticos.

Estos valores e ideales tradicionales, convertidos en estructuras mentales, integraban la superestructura necesaria para la continuidad del modo de producción feudal, vigente en España a fines de la Edad Media<sup>8</sup>; se modelaron con fuerza y gestaron sus improntas de fijación en la Europa plenamente feudal, constituyendo uno de los obstáculos de mayor relevancia para el desarrollo del capitalismo.

Si se analiza en detalle *Claros varones de Castilla*<sup>9</sup>, salvo en el caso de Rodrigo de Villandrando<sup>10</sup>, se advierte la ausencia -en general- de aquellos elementos que habían caracterizado la personalidad y el accionar de los integrantes de los linajes aristocráticos que se biografian. Las crónicas y documentos coetáneos, de diversa procedencia -hechos suyos por otra parte por la historiografía

actual- evidencian el grado de violencia generada por los grupos nobiliarios que, desde el advenimiento de los Trastámara al trono, se encuentran inmersos en luchas intranobiliarias contra la monarquía, contra los burgueses y campesinos; más allá de combatir en defensa de los roles que de ellos la sociedad aguarda, luchan por la casi sola sobrevivencia. Moreta ha sido más que claro al definir a estos integrantes de la jerarquía nobiliaria como "malhechores feudales"<sup>11</sup>.

Aparentemente, del Pulgar selecciona de la vida de sus biografiados aquellos componentes que -como lo sostiene Bermejo Cabrero<sup>12</sup>- son conducentes a la estructuración y consolidación del Estado centralizado de los Reyes Católicos. Este proceso, continuación del iniciado a mediados del siglo XIV<sup>13</sup>, adquirió un desarrollo casi subterráneo, con más fracasos que victorias si se lo analiza desde el gobierno de cada monarca, pero sumamente exitoso en el conjunto de los reinados de la dinastía que tuvo como natural conclusión el regimiento de Isabel y Fernando.

Como el mismo Pulgar lo manifiesta, asistió a lo largo de su vida y servicios a la Corona, a los tempestuosos gobiernos de Juan II, Enrique IV e Isabel I; tuvo por tanto oportunidad de conocer desde la corte a los

---

8 Estamos persuadidos "de que una formación social se construye sobre una doble armazón, sobre el fundamento material de las relaciones de producción y sobre las subestructuras ideales que constituyen los sistemas de valores y las representaciones mentales" (Duby, Georges, "Prólogo" a *La memoria de los feudales* de J. E. Ruiz Domenec, Barcelona, Argot, 1984, p. 5).

9 Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Col. Austral, 2. Ed, 1948.

10 La violencia es historiada con minuciosidad cuando es "fundadora", como sucede en el caso de don Rodrigo de Villandrando "hijo de un escudero, moço y pobre", de catadura feroz, quien inició el camino del ascenso social que concluiría con la formación de un poderoso linaje, a partir de su propia valentía, realizando numerosas *fazañas* de gran violencia, con serias consecuencias sociales (pero en el reino de Francia y en el marco de la Guerra de los cien Años).

---

11 Moreta, Salustiano, *Malhechores-feudales. Violencia, antagonismos y alianzas de clases en Castilla, siglos XIII-XIV*, Madrid, Cátedra, 1978.

12 Op. cit., p. 459.

13 Desde el punto de vista de la teoría y la práctica del Estado moderno, la reconquista de Andalucía permitió por primera vez la posibilidad de entender al Estado como un todo, incrementándose una fuerte tendencia a la utilización del derecho romano; se planteó un primer esbozo del futuro conflicto, en la medida en que lo público y lo privado comenzaron a delinearse como modelos antitéticos. En ese sentido Alfonso X pretendió uniformar la legislación (fruto de ese interés son el *Fuero Real* y las *Partidas*) y acorde con ello, uniformar la fiscalidad. Este intento de conformar un solo espacio fiscal no fue abandonado ni siquiera durante las peores crisis del poder monárquico..." (Calderón, Carlos, "Portazgos, Corona y señoríos. Una aproximación desde el conflicto". *C.H.E.*, LXXII, 1990, p. 143).

personajes que más se destacaron, e inclusive fue testigo de los cuestionamientos que a la monarquía misma se hicieron por parte de los grupos nobiliarios, los que aparecen en el horizonte político y social como dominantes, en aquellos aspectos que podemos definir como claramente consustanciales al feudalismo, no sólo desde lo ideológico sino también desde la lisa y llana violencia<sup>14</sup>. Sin embargo, del Pulgar minimiza no las virtudes guerreras de sus biografiados, sino los actos guerreros de los mismos, las "fazañas" de las que se desprenden aquellas; estas virtudes - ser hazañoso, esforzado, valiente, no temer a la muerte- son enunciadas a título informativo, desgajadas del contexto que seguramente les dio origen y verosimilitud y que fue constituido indudablemente por hechos de armas.

¿A qué podría atribuirse esta ausencia de hechos de armas concretos y terribles, que en caso de ser detalladamente enumerados - como ocurre en otras fuentes de la época, inclusive en la Crónica de los Reyes Católicos elaborada por el mismo del Pulgar- teñirían de sombríos tonos las personalidades de los individuos cuyas vidas se historian? Lo que describía del Pulgar, ¿era realmente así o eran sus deseos profundos como funcionario de la monarquía centralizadora de los Reyes Católicos? Si la historia materializada en crónicas y biografías posee

un alto valor didáctico-ideológico<sup>15</sup>, ¿con qué objetivos recorta del Pulgar aquellos elementos característicos de la violencia nobiliaria, tratando de hacer aparecer a los integrantes de los linajes aristocráticos, de cuya gloria y honor se jacta, despojados de aquellos caracteres que le habían sido esenciales? Esos grupos nobiliarios, por otra parte, se solidarizaban de manera casi exclusiva dentro de su propio círculo y no hacia la monarquía, la que sólo aparecía debilitada y por tanto, interminable fuente de dones.

Despojándolos de estos comportamientos y modalidades de acción, llenándolos de amor a los reyes, rodeándolos de virtudes aptas para la paz, del Pulgar tiende a convertirlos en hombres del Estado moderno, del Estado centralizado que, más que guerreros a la vieja usanza de la caballería, necesita ahora de burócratas y embajadores, de consejeros y hombres de leyes, adaptados todos ellos a las nuevas formas de sociabilidad cortesana.

Sin embargo, no debe olvidarse que, aunque la violencia indiscriminada generada por la aristocracia era poco funcional para la consolidación del Estado feudal de renta

14 La violencia a que se hace referencia a lo largo de estas líneas, no es aquella que es definida como funcional al modo de producción feudal, tal como lo especifica Reyna Pastor cuando afirma que "entre los componentes que sostienen el poder [la ideología y la violencia], la violencia fue altamente predominante" ("Reflexiones sobre consenso y violencia en el campesinado feudal", *Anuario* 11, 2. época, 1985, p. 127-138), sino aquella de carácter indiscriminado contra las personas y las cosas y que se materializaba en forma de asesinatos, robos, incendios (Moreta, S., Op. cit. p. 61-69) y cuyo resultado final ponía en peligro la reproducción del sistema, ya que se ejercía principalmente sobre los productores directos.

15 La historia de la cultura y del pensamiento y, en estrecha relación con ellos, de las mentalidades de fines de la Edad Media y principios del XVI, adquirió fuerte impulso y desarrollo con respecto a Castilla, a partir especialmente del análisis de los inventarios de las principales bibliotecas nobiliarias. En esa senda María Quintanilla Raso exhumó el inventario de "La biblioteca del marqués de Priego (1518)" (*España Medieval*, Madrid, 1980, p. 345-383). Isabel Beceiro Pita analizó "La biblioteca del Conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época" (*Estudios en memoria del Prof. D. Salvador de Maxó*, I, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p. 135-146) e Isabel Berceiro Pita y Alfonso Franco Silva en "Cultura nobiliaria y bibliotecas" (*Historia Instituciones Documentos*, 12, 1988, p. 277-371), artículo en el que estudian el contenido de unas modestas bibliotecas nobiliarias ubicadas cronológicamente entre 1430 y 1536. En todos los inventarios se observa una fuerte presencia de autores clásicos como Terencio, Valerio Máximo, Cicerón, Tito Livio, Flavio Josefo Herodoto, marcando el gusto renacentista por la historia, de aquellos cortesanos de nuevo cuño.

centralizada, no debían perderse -más aún ante las nuevas formas que asumía el feudalismo- los componentes ideológicos y mentales que habían caracterizado la etapa anterior, porque precisamente ellos, agiornados, adecuados a las nuevas circunstancias que afloraban en la Baja Edad Media, eran los que posibilitarían las brutales agresiones que Castilla habría de emprender principalmente contra Europa y América en no mucho tiempo más.

Desde este punto de vista *Claros varones de Castilla* cumplía un objetivo didáctico-moralizante, con una serie de facetas claramente definidas en función de crear un marco, establecer una apoyatura, una ideología que actuara como punto de partida para las nuevas fuerzas estatales que habían comenzado a manifestar su pujanza luego de la crisis del siglo XIV.

Si el reino necesitaba crónicas o biografías que destacasen los valores que pudieran servir de ejemplo, que actuasen como aglutinadores ideológicos conducentes, no a la realización de uno de sus componentes, sino de todo el conjunto social dentro del Estado<sup>16</sup>, del Pulgar debería operar un proceso de sustracción de los aspectos más temibles de la violencia nobiliaria<sup>17</sup>, para convertirlos, por un lado, en inconducentes a los tradicionales fines relacionados con las rentas, y por otro, en funcionales al nuevo Estado que inicialmente cohesionaría los intereses de clase de estos

mismos grupos, con las expectativas de siempre, pero mediatizados por la Corona. La violencia no será desdeñada, sino que a partir de ahora será conducida, encarrilada, potenciada y orientada hacia el exterior.

En este rumbo, Fernando del Pulgar, a lo largo de las distintas biografías, destacará fuertemente que la enemistad del rey produce infortunios; que la traición contra el soberano constituye una fea mácula sólo justificable por la juventud y la inexperiencia, o porque es difícil vivir sin equivocarse en una época caracterizada por los errores; que son tiranos aquellos que hacen decrecer el estado del rey y el temor y la obediencia que los grandes le deben.



16 El Estado podrá garantizar la continuidad de la reproducción social luego de la crisis de rentas y en beneficio de las clases dominantes, en tanto goce de una autonomía relativa con respecto a los integrantes del conjunto social (Monsalvo Antón, J. M., "Poder político y aparatos del estado en la Castilla bajomedieval. Consideraciones sobre su problemática", *Studia Histórica*, Ha. Medieval, IV. 2, 1986, p. 142-143).

17 En este sentido disiento con Bermejo Cabrero (Op. cit., p. 144), cuando sostiene que "los hechos quedan como en un segundo plano, a modo de comprobación de las condiciones morales que se tratan de resaltar".

El mensaje histórico de del Pulgar, de profundo sentido moralizante -que va más allá del panegírico- y que en última instancia es mediador de un proyecto político<sup>18</sup>, busca y encontrará trascendencia; ese mensaje, que deja entrever los males de la violencia nobiliaria cuando es ejercida hacia el interior, poniendo en peligro la reproducción social; ese mensaje, que incluye veladas advertencias hacia quienes pretendan cuestionar a la monarquía, cierra, se completa, cuando queda claro por dónde pasarán ahora, o en poco tiempo más, las posibilidades de ascenso social y de realización para los integrantes de la jerarquía nobiliaria. Así se expresa cuánto de honroso encierra defender a la monarquía aún a costa de la vida, la libertad, las haciendas o las mismas Casas; que sirviendo al rey se gana en honra y reputación; que en tal tarea, de pequeño se puede llegar a ser gran hombre en títulos y dignidades; que solamente se deberá levantar la espada para luchar contra los moros y para defender y garantizar la preeminencia y la jurisdicción real, lo que en última instancia es resguardar la honra colectiva del reino. Asimismo, la preeminencia y la jurisdicción real son asimiladas por del Pulgar al bien general.

En el plano de la violencia se manifiesta con claridad que es el príncipe el que mediatiza, conduce, dirige la virulencia

---

18 La relevancia del pensamiento político de del Pulgar forma ya parte de la visión aceptada de su obra máxima, *La Crónica de los Reyes Católicos*. En ese sentido, su editor Mata Carriazo manifestó: "La importancia de la Crónica de del Pulgar es doble: por un lado, constituye el relato más rico y pintoresco y de más alta calidad literaria, de sucesos muy culminantes de nuestro pasado histórico; por otro, diluida en sus arengas y comentarios, tenemos una bellísima y puntual exposición de las doctrinas políticas que orientan la España de los Reyes Católicos". Por su parte Bermejo Cabrero (op. cit., p. 459) hace referencia a la profunda relación que en *Claros varones de Castilla* tiene el saber histórico y el pensamiento político: "Las semblanzas de del Pulgar están penetradas de sentido político (...) su pensamiento político se vierte en los cauces del saber histórico (...)".

nobiliaria, poniéndola al servicio de la Corona, y que las virtudes caballerescas tendrán como objetivo afianzar la lealtad que se debe al rey por sobre todas las otras; que el rey debe ser servido con celo hasta el límite de lo físico, y que dichas virtudes también pueden manifestarse en la gobernación y administración de villas y lugares.

Aunque detrás de la violencia nobiliaria se hallaba el voraz aumento de rentas, lo que constituía un todo en el pensamiento y el accionar de la nobleza; aunque a través del discurso se desalienta esa violencia poniéndola al servicio del Estado, también del Pulgar apuntará su reflexión hacia los beneficios materiales: las referencias a Casas y patrimonios acrecentados serán permanentes, y tratará de justificarlos desde la humana codicia o desde el basamento necesario del "estado". Sin embargo, del Pulgar pone en boca de Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y como respuesta a una oferta de acrecentamiento de sus rentas: "Eso que dezis no es mi lenguaje: fablad (...) esa cosa allá con omnes que mejor lo entiendan". Este aparente desentendimiento de los bienes materiales no es óbice para que la monarquía aparezca premiando en honra, dignidades y patrimonios a quienes se le sometan y presten los leales servicios que se le deben.

Admitida ya la presencia de las estructuras mentales ideales como parte importante de las relaciones sociales de producción y el rol que cumplieron en la reproducción del feudalismo, la propuesta de del Pulgar se inscribe en el "modo en que ciertos recuerdos son meticulosamente conservados, otros relegados al olvido y todos remodelados sin cesar"<sup>19</sup>.

---

19 Duby, G., Op.cit.

¿Cuál fue el rasgo dominante que tuvo el accionar de los feudales y que se encuentra en la génesis de todos los linajes? La violencia. Por eso mismo los puntos de partida de esos recuerdos "estaban apoyados en el desempeño de una actitud belicosa y agresiva frente al medio y en el ansia de posesión de los bienes de la tierra"<sup>20</sup>.

Del Pulgar cumple con el requisito esencial para los feudales, convertido para ellos en una imperiosa necesidad: poner por escrito las proezas, las hazañas, los valores del pasado, para que -al tiempo que sirvan de apoyatura histórica del linaje en el momento en que se vuelcan por escrito esos hechos- funcionen "como el armazón justificativo de los roles sociales dominantes"<sup>21</sup>. Pero del Pulgar, que por su origen y servicios burocráticos a la monarquía, representa a sujetos histórico-sociales con diferente configuración ideológica -al menos en algunos aspectos-, ejerce a través de *Claros varones de Castilla* un metaforismo de alto contenido político. De esos recuerdos, de esa memoria, desgaja a lo largo de la configuración del discurso, partes que hacían a la memoria individual de los linajes para subsumirlos ahora en un nuevo tipo de memoria, común ésta a todos los integrantes del conjunto social: es la memoria de aquello que conduce al rey y realza su figura como núcleo esencial del nuevo Estado.

Ya se hizo mención a la necesidad de forjar una tradición; pero no una tradición que fuera fiel supervivencia del pasado, ya

que en caso de que así lo fuera constituiría un obstáculo a los fines de la consolidación de la monarquía autoritaria, sino una "tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado"<sup>22</sup>. Pasado y presente se convierten así en funcionales y operativos dentro del proceso de la definición e identificación cultural y social que se realiza en Castilla a fines de la Edad Media. En la ecuación propuesta, ambos términos -pasado configurativo y presente preconfigurado- son



en realidad sinónimos, porque desde la historia, en este caso desde *Claros varones de Castilla*, se acepta que el pasado determina objetivamente el presente, pero al mismo tiempo se expurga subjetivamente de ese pasado -como lo hace del Pulgar- una serie de componentes que actuarían en forma de resistencias al orden que se pretende establecer y que por tanto conduciría a un presente de distinta naturaleza cualitativa, y por ello no deseado.

Al principio de estas líneas se planteó que Galicia es todavía una cantera histórica casi virgen, de manera tal que todavía permanecen intocados la mayor parte de sus

20 Ruiz Domenec, J. E., p. 11.

21 Ibidem, p. 13. Para Beceiro Pita es recién en la Baja Edad Media -concretamente entre mediados del XIV y principios del siglo XVI- cuando surge en Castilla este interés por el pasado en todos los aspectos relativos a la aristocracia, antigüedad, nacimiento y hazañas de los antepasados, los que comienzan a ser tenidos como tinte de gloria nobiliaria ("La conciencia de los antepasados y la gloria del linaje en la Castilla Bajo medieval", en Reyna Pastor, comp., *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 333).

22 Williams, Raymond, "Tradiciones, instituciones y formaciones", en su *Marxismo y literatura*, Barcelona, Peninsula, 1980, p. 137-142.

documentos y en consecuencia, los temas que a partir de ellos podrían investigarse y dilucidarse. En ese rumbo se destacó la importancia de la publicación de la *Relación* de Aponte, obra que ha tenido abundante utilización en aquellos aspectos relativos a lo puramente factual y referidos a la Galicia del siglo XV. Dentro de lo que puede considerarse una historia jurídico-institucional, se han tratado de develar las diversas contiendas y los actantes en el preciso momento del tránsito de los tiempos medievales a los modernos, historia política y genealógica que ha sido sobrevaluada desde dos ángulos: uno, el que pretende recuperar la identidad y el rol de Galicia; otro, que tuvo como finalidad mostrar con crudeza un panorama caótico desde los parámetros impuestos desde Castilla. Este panorama posibilitaría pintar con colores triunfales y sumamente justificativos, la incorporación plena de Galicia al Estado de los Reyes Católicos y sus sucesores.

Pero ello significó un duro golpe para la región, pues si el encauzamiento de la violencia nobiliaria fue en efecto positivo -tanto puso fin a uno de los obstáculos más importantes para el desarrollo económico-social de la región-, lo negativo es que se operó en beneficio de Castilla y que fue acompañado de la pérdida de aquellos componentes ideológicos y culturales que habían sido consustanciales a ese feudalismo tardío. A su vez, la cuasi autonomía había labrado carriles culturales poderosos, los que habían hallado en la lengua vernácula una forma propia de expresión; pero esa cuasi independencia que tuvo sus más altas manifestaciones a mediados del siglo XV, encontró también su expresión en la mentalidad nobiliaria, motor impulsor al fin del accionar señorial en los tiempos de fervientes enfrentamientos.

Aparece pues como evidente la posibilidad de utilizar para algo más que lo exclusivamente factual o genealógico a la *Relación* de Aponte; podría intentarse encarar la obra desde la vertiente de lo que Romero -para la misma época y generalizando con acierto para toda España- llamaba "ideales y modos de vida".



La propuesta de utilización de la *Relación* para un análisis de la mentalidad nobiliaria, permitirá verificar las coincidencias y diferencias que existen entre del Pulgar y Aponte; similares o no, finalmente tendrán directa relación no sólo sus prácticas discursivas, sino también las historias de vida de los autores y el proyecto social y político en que cada uno de ellos participaba. Se tratará de mostrar que si del Pulgar elude los hechos más característicos del

comportamiento nobiliario a fines de la Edad Media, con la finalidad de "robar la memoria de los feudales", para convertirlos en súbditos de la Corona; por el contrario, en Galicia, al haberse operado tardíamente la integración a la órbita castellana, no sólo continúan plenamente vigentes a fines del siglo XV y principios del XVI los ideales y modos típicos de la caballería, sino que en la obra de Aponte carecen del enunciado cuasi literario y no están desgajados de los hechos que les dieron sentido, como sucede en *Claros varones de Castilla*. El texto gallego presenta una interminable enumeración de "fechos" y "fazañas" de carácter guerrero, plenamente entendibles en el contexto de las contiendas que presenció Galicia luego del ascenso al trono de la dinastía Trastámara y de la brutal disminución de las rentas feudales que ocasionó la crisis del siglo XIV, enfrentamientos que llegaron a su culminación con las primeras intromisiones de los Reyes Católicos en el solar gallego. Los hitos iniciales de esta intervención podrían reconocerse en la designación de Fernando de Acuña como virrey y en la visita de los propios monarcas a Galicia en ocasión de su peregrinación político-religiosa a Santiago de Compostela en 1486, hechos que constituyen la parte central de la *Relación*.

La *Relación* ha llegado al presente en forma incompleta, tal como lo hizo notar Benito Vicetto en oportunidad de darla a luz (El Ferrol, 1872)<sup>23</sup>, de manera tal que no se

conocen los motivos que impulsaron a Aponte a poner por escrito la historia de las casas y linajes de Galicia. En principio, y esto constituye un rasgo de notable diferencia con respecto a del Pulgar, se siente participe del relato, interviene permanentemente en él y demuestra haber recurrido a algo más que el conocimiento directo de los personajes de que se ocupa a lo largo de la *Relación*; actúa como un verdadero investigador y a lo largo del relato va revelando su técnica: recurre al método inquisitivo-crítico y así manifiesta: "oí falar", "oí a viejos", "y aún me dijeron", "nunca oí", "porque yo Vasco de Aponte que esto escribió ví leer una Historia"; no desdeña información derivada de su propio conocimiento directo: "este conde por la renta

Que yo sé tiene". En su afán de resolver lagunas, no vacila en recurrir a los archivos: "refiérome a las escrituras de Santiago", "hay escrituras que falan". Su interés en dar una imagen acabada de la tarea propuesta, lo lleva a expresar: "olbidábaseme una fazaña", "pésame (...) cuando oí esto porque no pescudei por los nombres de ellos", "más pésame que no me acordé de preguntar a los viejos por las fazañas que hicieron estos tres señores". Si en estos pasajes expresa su interés por dar mayor información, en otros se revela selectivo: "lo que era antes no lo diré", "las otras no son dignas de escribir". Emite opiniones sobre los acontecimientos que narra: "en que digo que fue tan gran

---

23 Sólo se conoce de Vasco de Aponte que fue secretario del conde Fernando de Andrade, ignorándose cualquier otro dato sobre su vida, salvo que nació en Ponte. Sería importante establecer en qué momento escribió su obra; en ese sentido Vicetto ("Noticia" a la edición de 1945 de la *Relación*, p. 7) sostiene que probablemente haya sido puesta por escrito entre 1510 y 1517; por su parte, recientemente Anselmo López Carreira (*Os irmandiños*, op. cit., p. 138) afirmó que Aponte compuso la historia de los más importantes linajes gallegos entre 1530 y 1535. Si Vicetto halló un hito cronológico en la persona del conde Fernando de Andrade, también es posible encontrar otro mucho después, cuando al ocuparse de la casa de

---

Altamira manifiesta que "este conde don Lope es noble y magnífico en toda cosa y muy fuerte y esforzado en armas, mas dejo de contar sus hazañas, hasta que sepa cómo pasó y le fue en las Italías y lo que hizo cuando él pasó con el Emperador, cuando se fue a coronar a Bolonia". La coronación de Carlos en Bolonia ocurrió el 22 de febrero de 1530, de modo tal que Aponte escribió luego de esa fecha. Si bien ésta y la propuesta por Vicetto son sumamente divergentes, es posible aventurar que la *Relación* haya sido redactada a lo largo de un tiempo imposible de determinar, pero quizás no corto; ello se desprende por ejemplo, de las repeticiones que es posible verificar a lo largo del relato, algo que podría no haberse dado si la obra hubiera tenido unicidad de realización.

error". Su gran objetivo es el de darle credibilidad a la narración a los ojos de los lectores: "y porque ninguno lo dude", "oí decir a viejos muy antiguos y de crédito".

Su discurso, teñido por la cotidianeidad de los hechos, no tiene ninguna pretensión de tipo moralizante ni ejemplar; por lo tanto, en la *Relación* se encuentran ausentes las referencias a la historia clásica, que sí aparecen a lo largo de las biografías bosquejadas por del Pulgar.

Al relatar Aponte la historia de las principales Casas y linajes de Galicia, lo hace tomando la vida y hechos de los más destacados de sus integrantes. Describe los hechos y relaciones de parentesco con suma minuciosidad. En su prosa permanecen vigentes los ideales y modos de vida caballerescos a que ya se hizo referencia en ocasión de examinar *Claros varones de Castilla*; es común encontrar calificativos como hazañoso esforzado, valiente, de mucha honra, verdadero, justiciero, prudente, sabio, ingenioso, osado y franco. Con respecto a la presencia de estos rasgos es de destacar que para Aponte no constituyen estereotipos, sino que se derivan de acontecimientos precisos, todos ellos referidos a combates, enfrentamientos y acciones de gran violencia.

De este modo, de Fernán Pérez Parragués dice Aponte que fue muy buen caballero y noble, esforzado, valiente y verdadero; de Martín Sánchez, que fue muy buen hombre; Alonso Díaz de Fernán era hombre muy esforzado, grande en "fechos" y travieso; de Fernán Pérez dice que merecía la confianza de todos porque era hombre verdadero; don Sancho de Ulloa, "esforzado y muy sabido, franco en lo necesario, presuncioso de honra, justiciero sin tacha"; Fernán Álvarez de Carantoña, hombre de gran seso y pocos había de mayor consejo; Pedro Álvarez de

Sotomayor, "muy sutil"; Luis de Acevedo, "de combates no tenía temor" y Lope Pérez de Moscoso, muy valiente y esforzado y muy gran guerrero.

Estas virtudes quedan balanceadas o equilibradas -y así se otorga más humanidad y perfiles de carácter personal a los biografiados- cuando aparecen lo que podrían denominarse contra virtudes o máculas, como que no se era muy hombre, o de poca verdad, de mala fama, temeroso, de poca honra o muy cruel y perverso. García Sarmiento es retratado como muy agudo y codicioso; en oportunidades una traición afecta con sus consecuencias a toda la Casa del que la cometió, como es el caso de la de Meira, que como consecuencia de ello se "abajó". Alonso Díaz "era hombre muy cruel y de poca verdad"; Payo Mariño "perdió todos sus vasallos por ser vicioso de mujeres" al igual que Fernán Pérez, que "no tenía otra tara sino que era muy dado a mujeres".



Estos rasgos personales acerca de las virtudes o defectos de los caballeros, se acrecientan en la figura a que se hace referencia porque Aponte, al contrario de del Pulgar, no recurre a las descripciones físicas que, idealizadas, atemperarían los atributos de carácter más negativo; sólo lo hace en momentos en los que ya sí pueden percibirse cambios en las actitudes y en la conformación de la aristocracia gallega, que es la época en la que Aponte pone por escrito su obra ("Este tenía buena persona de hombre, era delgado, bien hecho, y de buena estatura, gracioso en su habla, de buena crianza...").

Ya se manifestó que las virtudes y defectos de la caballería extraídos de la Relación, derivaban de lo que constituye la esencia del relato, esto es, los hechos, las "fazañas", todas provenientes de violentos enfrentamientos. A lo largo de la intrincada maraña de personajes e intereses diversos, Aponte explicita con soltura todas las hazañas realizadas por los integrantes de esta móvil nobleza gallega del siglo XV; es más, cuando por descuido se saltea algún "fecho", trata de enmendarlo ("olvidábaseme una fazaña"). Así, a lo largo del texto, sin medias tintas, va describiendo las terribles "fazañas" como las que le permitieron al conde de Camiña derrotar a los villanos hirmandiños y apoderarse de tierras de la Iglesia, o como las que Diego de Andrade llevó a cabo exclusivamente en las luchas intranobiliarias. Es de destacar la figura de Ruy Sánchez "que era muy bravo y muy enriscado", a consecuencia de lo cual "pocos eran los meses que no se viese en afrenta". También Lope Sánchez de Moscoso, cuyo poder, belicocidad y valentía eran tan grandes que "cuando quería y se pagaba entraba con el Arzobispo en la ciudad de Santiago y arrequixáballo en la iglesia mayor",

enardecido por los gritos de "Moscoso, Moscoso, a ellos, a ellos" que lanzaban sus hombres, y cuyas hazañas ocupan buena parte de la Relación. Lo mismo puede decirse de los señores de la Casa de Sotomayor, que con su poder incontrastable "eran muy osados de hacer cualquier hecho contra Portugal, y contra el Arzobispo de Santiago y contra los señores de Rivadavia, que eran adelantados de Galicia".

Las guerras contra otros reinos o contra los moros hacen su aparición como lejanísimas noticias y cuando ya se hizo evidente el peso de la Corona sobre Galicia; no obstante, las referencias son escuetas, como es el caso de la guerra contra los nazaries por la conquista de Málaga o las relativas a las aventuras imperiales de Carlos en Italia.

¿Cuáles son los sucesos de más violencia que aparecen reflejados en los "fechos" y "fazañas" de tan levantiscos y poderosos señores y que marcan con vigor su presencia a lo largo del relato? Enemistades mortales, muertes por ahorcamiento, asaetamiento, cuchilladas y decapitación; ajusticiamiento de hombres "con saña y contra razón", empozamiento de prisioneros en el lecho de ríos, quema de hombres cercados y, en fin, proponerse matar dos contrarios por cada hombre propio caído, propinar terribles escarmientos cortando pies a los prisioneros, tramar y llevar a la práctica venganzas contra enemigos y aún contra padres, hermanos, esposas e hijos. Como referencia a las destrucciones operadas en las guerras feudales, aparecen numerosas puntualizaciones acerca de la quema de casas, palacios y torres, incendio de ciudades sitiadas; ataques a los campesinos dependientes de los señores: "corriole la terra", "quemole la terra". Esta violencia alcanzó niveles representativos y

trascendentes cuando se dasató contra prominentes hombres de la Iglesia, como cuando se asesinó al arzobispo de Santiago ("Y cuando el Rey don Pedro entró en Santiago, un Caballero que se llamaba Fernán Pérez Churruchao, en la Porta Faxeira mató un Arzobispo, y un Deán..."), o se paseó como trofeo a otro en una jaula, o como cuando se ridiculizó al abad de San Croyo, conduciéndolo en un asno con ristras de ajos colgadas del cuello.

Como se ha visto, la violencia descripta no alcanza ningún nivel de metafóriso; es sólo eso: violencia, como parte constitutiva esencial de la actividad de los feudales gallegos.

¿Qué se encontraba detrás de esta violencia, o mejor dicho cuál era su causa principal? Todo lo relativo a las rentas en un espacio saturado de apropiación (la casa de Figueroa "después que creció la Casa de los Suevos y de los Moscoso y la de Mexía, tornóse muy pequeña"; la casa de Saavedra, que llegó a tener muchos vasallos ya que en ella convergían las de Aguiar, Montenegro y Vaamonde."y con todos podía hasta que la casa de Andrade le llegó a las puertas": "A este conde tomarónle Morgado y Venquerenza y dexaronle las otras fortalezas")<sup>24</sup>. No sólo se trata de la posesión de la tierra, sino de los excedentes devengados por los campesinos en concepto de rentas señoriales o en el ejercicio de derechos que como señores de horca y cuchillo les correspondían. Si puede interpretarse que del Pulgar desalienta el apetito por las rentas, al menos desde la

concepción tradicional. Aponte, por el contrario, permanentemente explicitará y valorará con minuciosidad, todas las rentas derivadas de la tierra que poseían los señores gallegos y sus vasallos, advirtiendo en repetidas ocasiones que pertenecían a la Iglesia: Pedro Pardo "no comía dineros de él, porque comía todo el obispado de Mondoñedo", "tenía en su poder la ciudad de Tuy y de las rentas del obispo tomaba lo que quería"; Alvaro Páez y sus hombres "de todos los ricos sacaban dinero, y ansí de clérigos, como de legos".

De la *Relación* se desprende que el preciso momento de corte en la valoración que de la monarquía tenían los señores gallegos, se produjo con la irrupción al trono de Castilla de la dinastía Trastámara, con motivo de lo cual sucedieron muchas alteraciones por la intrusión en el solar gallego de estirpes castellanas y también porque se inicia el ascenso de los linajes que ocuparán plenamente la escena a fines del siglo XV; en ese sentido y refiriéndose a la Casa de Sotomayor, Aponte manifiesta que es "de las nueve que yo digo que en el Reino de Galicia son las más subidas, después de la muerte del Rey don Pedro acá".

Hasta la asunción al trono de los Reyes Católicos, se encuentran pocas menciones a los monarcas de la dinastía; en todo caso aparecen como un elemento exterior que en ciertas oportunidades podía ser tenido en cuenta para solucionar alguna cuestión especial o sumar beneficios. En ese plan, Gómez Pérez "fue a la corte y le dieron allá capitania en que fizo muchas fazañas de que los reyes eran contentos, y así el Rey don Enrique como el Rey don Juan, y de allí negoció todo lo que le cumplía", ganando también fama y honra; otro caso es el de García Diaz Mesía que "sirvió muy bien al Rey don Enrique y ganó 7 feligresias".

24 "(...) el medio típico de la confrontación interfeudal era militar y su estructura siempre era potencialmente, la de un conflicto de suma nula en el campo de batalla, por el que se perdían o ganaban cantidades fijas de tierras. Esto es así porque la tierra es un monopolio natural: sólo se puede redividir pero no extender indefinidamente" (Anderson, Perry, *El Estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 26).

Pero los Reyes Católicos marcan un antes y un después en referencia a la monarquía. Su acción en Galicia aparece como un hito reiterado: "Una fazaña que fizo este conde antes que viniese don Fernando de Acuña a Galicia", "antes un año que viniera la justicia a Galicia" o "mas dende a seis o siete meses vino don Fernando de Acuña por vice-rey".

El momento crucial está dado por la visita que los reyes hicieron a Galicia ("juraron de se ayuntar y vandejar como hermanos contra todos los que mal los quisiesen tratar, y así lo hicieron hasta que el Rey don Fernando y la Reina doña Isabel entraron en Santiago"). Los monarcas y sus funcionarios llegaron a imponer el orden, de modo que en la época en que Fernando de Acuña ordenaba degollar a Pedro Pardo de Cela, se inició el camino de la obediencia, recurriéndose a todas las fuerzas posibles del nuevo Estado: llegó el virrey "trayendo consigo trescientas lanzas, a la jineta", se envió una flota al mando de Ladrón de Guevara, se echó mano a la sapiencia jurídica de los "doctores" y al establecimiento de la Santa Hermandad, la que apareció en Galicia de la mano del "arcediano de Carnoces con cartas firmadas del Rey don Fernando y la Reina doña Isabel". Estos medios posibilitaron a los reyes proceder con todo rigor, y llegaron los castigos hasta el ajusticiamiento, la destrucción de numerosas torres y fortalezas y el despojo de los bienes de los inculpados.

¿Cómo percibe Aponte la irrupción del poder central? En ese sentido son numerosas las manifestaciones de que Galicia "fue sojuzgada por la justicia" de los Reyes Católicos. Esta dominación es entrevista como el origen de injusticias y arbitrariedades notorias: uno de los motivos por los que la casa de Figueroa perdió todos sus vasallos, fue "que se los tomó la ciudad de Betanzos con escrituras viejas que

mostraron no dexaran de ser falsas, digo yo por notarios falsos. Todo fue favor del Rey don Fernando y la Reina doña Isabel cuando vinieron a Santiago".



Hacia el final de la Relación, la monarquía aparece triunfando en toda la línea e imponiendo un juego cuyas reglas le pertenecían totalmente, iniciándose el proceso de domesticación que con tanto éxito se había operado en Castilla, destinado a conducir a la arisca aristocracia gallega por los carriles del nuevo Estado. Para ello no sólo se recurrió a la violencia, sino también a otros medios como el perdón: "y el Rey le aseguró la vida, porque le sirvió en lo de Málaga, mas nunca lo quiso ver"; se repartieron y legitimaron títulos nobiliarios: "la reina lo hizo conde de Camiña", "Isabel prometió hacerlo conde".

La corte castellana aparece impuesta como un elemento de referencia, donde es necesario desde ahora legitimar el rol que desempeña en la sociedad: "los reyes mandaron al señor Diego de Andrade y al conde don Sancho que fuesen tras ellos a Castilla". Desde allí comenzaron a solucionarse las contiendas y a tejerse las nuevas alianzas entre los linajes gallegos y castellanos: "entonces le casaron [a don Alvaro de Sotomayor, en la corte de Castilla] con una doncella castellana (...) y trájola a Galicia".

Si el conde de Camiña había resistido hasta último momento rodeándose de "malfechores" ("y queriendo hacer más, sojuzgó la justicia a Galicia desde entonces comenzó a vivir bien"), por lo que sería duramente castigado<sup>25</sup>, su hijo y heredero del mayorazgo por gracia de los reyes, don Alvaro de Sotomayor, "se continuaba de ir a la Corte de Castilla (...) a besar las manos a su señora la Reina", y en poco tiempo más - igual que el conde de Altamira, Lope Osorio de Moscoso- compartiría totalmente los destinos de la monarquía.

Es evidente que cada vez se alejaban más los tiempos de las "fazañas"; lentamente se imponía el cortesano, como el conde de Altamira, el que "para hacer hazañas no vino en tiempo de guerras", cuyo interés estaba concentrado exclusivamente en multiplicar bienes y servir a Dios y al Rey; y si la lucha por la honra anteriormente se dirimía en el campo de batalla, ahora, en la plenitud de los

nuevos tiempos, "cuando iba a la corte no comportaba cosa de que le viniese mengua".

Aunque algunos señores pensaban que las acciones de Isabel y Fernando sobre Galicia eran pasajeras ("Frade irse han os hospedes, e comeremos o galo"), habían llegado los tiempos de vivir "honestamente e a foro y a ley", ubicándose en el único bando posible, el real, al oportunista grito de "Viva el Rey, Viva el Rey".



El historiador Jerónimo de Zurita subraya cuánta furia provocó en los Reyes Católicos el anárquico accionar de los feudales gallegos, y mostrando cómo se vivió -al menos en los ámbitos oficiales- el avasallamiento de Galicia dice: "(...) y así en un mismo tiempo se fueron conquistando por

25 La idea de que Galicia fue domeñada por los Reyes Católicos se difundió rápidamente; así lo deja ver Zurita cuando manifiesta que "en aquel tiempo se comenzó a domar aquella tierra de Galicia, porque no sólo los señores y caballeros della, pero todas las gentes de aquella nación eran unas contra otras muy arriscadas y guerreras, y viendo lo que pasaba por el conde [de Lemos], que era gran señor en aquel reino se fueron allanando y reduciendo a las leyes de justicia con rigor del castigo" (cit. por Vicetto, Benito, *Historia del siglo XV en Galicia*, op.cit., p. 210).

una parte los moros y por otra se fueron sojuzgando los grandes de aquellos reinos a las leyes de toda igualdad y justicia"<sup>26</sup>. La incorporación de Galicia al concierto de la monarquía castellana se equipara a la lucha contra los moros enemigos que provocó la finalización de la soberanía islámica sobre parte del territorio peninsular.

La puesta en línea de los principales señoríos territoriales gallegos posibilitó -al permanecer vigentes en esta etapa de transición las relaciones feudo vasalláticas- que sirvieran como puente hacia los grupos nobiliarios de menor envergadura social y económica que de ellos dependían.

Aponte, a través de la *Relación*, intenta con su testimonio "fijar" la memoria; intenta evitar que desaparezca ese pasado violento y cruel, pero profundamente gallego y propio. La *Relación*, como memoria de los feudales, se movía contra la historia oficial; frente a ello la tradición selectiva actuó, en el caso de Aponte y de Galicia, en sentido inverso a como había operado en del Pulgar: tratando, no de cambiar el discurso, sino lisa y llanamente ocultándolo, silenciando ese pasado; porque al oscurecerlo no sólo se estaba negando la violencia ancestral de los feudales gallegos, sino también se negaba su lengua, su cultura, su manera de ver y sentirse en el mundo, y se iniciaría un proceso de extrañamiento dentro de su propio espacio, sin el cual la Corona no hubiera podido consolidar su "conquista".

Prueba de que la *Relación* de Aponte, rememorada como fenómeno discursivo colectivo, no cumplía con ninguno de los cánones ideológicos y políticos que la ortodoxia monárquica castellana requería, es que sufrió los rigores del olvido y aún la pérdida o mutilación de alguna de sus partes,

hasta que al cabo de tres siglos y medio vio la luz nuevamente y conoció la imprenta, por obra de un proceso inverso del que lo había condenado al silencio.

Aponte, como gallego que era, plasmó su acto de resistencia en un momento crucial, pues él mismo en su pensamiento, en su lenguaje gallego volcado por escrito al castellano, constituía la demostración palpable de la fuerza con que se operaba el proceso de aculturación.

Así terminaron para Galicia los tiempos de guerras y por tanto de las "fazañas"; por muchos siglos los gallegos pudieron recrear su pasado dirigiendo la mirada hacia lo invisible como prolongación de su ayer o como desdoblamiento de los tiempos que les tocaban vivir<sup>27</sup>.

Quizás al final de estas líneas quede claro por qué razón se consideró al inicio de ellas, tan positivo lo sucedido hace medio siglo ya: Sánchez Albornoz, José Luis Romero, Aponte, Galicia y los intelectuales gallegos exiliados en Buenos Aires, todos víctimas presentes o futuras de la violencia y de la extrañidad y todos mancomunados en la resistencia por la recuperación de la memoria robada.

---

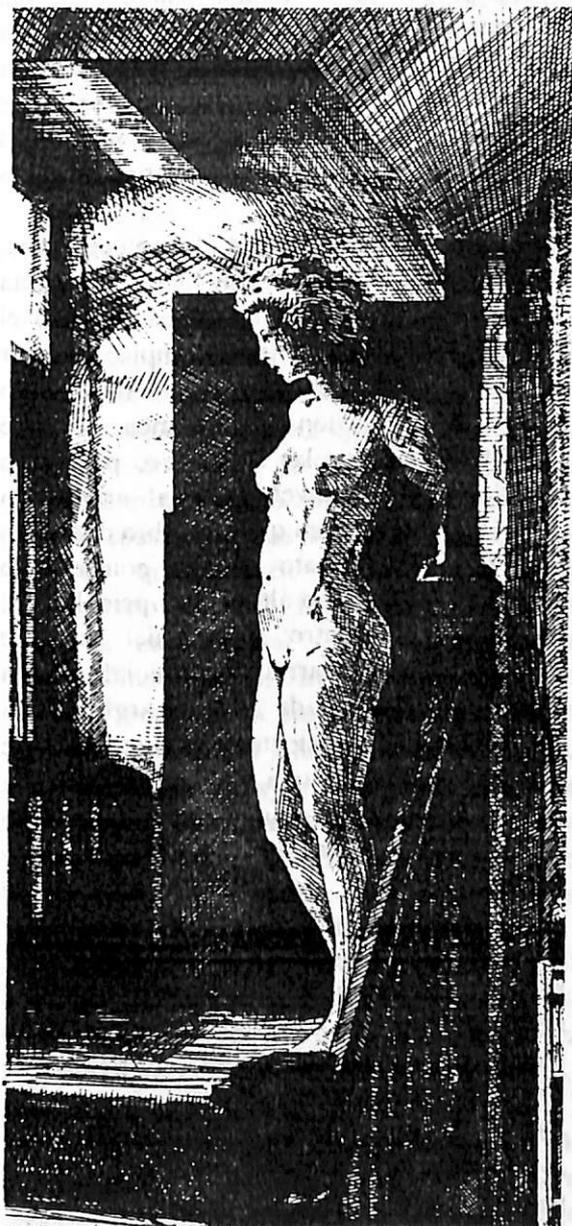
27 Ya se ha señalado cómo los hombres de fines de la Edad Media tuvieron la posibilidad de transmitir "mediante impresiones o relatos su actitud para alcanzar a ver en determinados instantes lo invisible bajo todas sus formas: sombrías o luminosas visiones de los sueños, pesadillas, encuentros enigmáticos, breves relaciones con fantasmas o con muertos, que prolongan o desdoblan la realidad" (Braunstein, Philippe, "Aproximaciones a la intimidad, siglos XIV y XV", *Historia de la vida privada*, 4, *El individuo en la Europa feudal*, Buenos Aires, Taurus, 1990, p. 314). Aponte también constituye un reservorio inexplorado de ese mundo milagroso, maravilloso e invisible: los relatos de lo sucedido a Alvaro Pérez de Moscoso en la Coba de Coruja, cuando se introdujo en ella buscando un tesoro; la coacción a la aventura en tierras extrañas y por tanto invisibles, que a costa de su vida sufrió Rodrigo de Moscoso; el caso del peón Fernando de Ginzo, el que -salvado misteriosamente mientras colgaba su cuerpo de la horca porque "vino un Torbón y (...) quebró la cuerda del ahorcado"- todavía "vivió algunos años, y falaba rouco, andando esganado de la corda".

---

26 *Ibidem*, p. 210-211

# DOS TRANSGRESORES: OSCAR DE LA BORBOLLA, HECTOR LIBERTELLA

---



**David Lagmanovich**

Universidad Nacional de Tucumán/  
Brandeis University

**O.** Es propósito de esta breve comunicación explorar la naturaleza del fenómeno que llamamos "transgresión", usando para ello la obra de dos creadores: el mexicano Oscar de la Borbolla (n. 1949) y el argentino Héctor Libertella (n. 1945). En ambos casos se trata de creadores de considerable obra publicada -cuento, novela crónica periodística renovadora, inquisiciones críticas- y, además, de obra en constante estado de elaboración y reformulación. Como no es posible abarcar todo, limitaremos nuestras referencias, en el caso de Borbolla, a sus relatos *Las vocales malditas* (1988) y su novela *Nada es para tanto* (1987); en cuanto a Libertella, hablaremos de su libro de relatos *¡Cavernícolas!*, de 1985, en el contexto de algunos trabajos críticos y teóricos suyos, especialmente *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) y su más recientes

*Los juegos desviados de la literatura*, de 1991.

1. Una de las obras citadas de Oscar de la Borbolla nos proporciona un punto de partida para el concepto de "transgresión". Me refiero a su novela *Nada es para tanto*, la que en función de las relaciones entre literatura y sociedad o, si se quiere, en función de las expectativas de los lectores de novelas, sólo es posible comprender como esa forma especial de escritura que llamamos pornografía. Es decir: una escritura que revela lo sexual sin referencia aparente al complejo estado de sentimientos que llamamos amor; de hecho, sin referencia a sentimiento alguno que no sea el deseo carnal y su consecución.

Al eliminar del panorama el amor, la escritura pornográfica se concentra en la presentación de episodios sexuales que muy pronto asumen un carácter que podríamos llamar catalográfico: las líneas de desarrollo de la novela se reducen a aquellas que permiten enumerar las posibilidades del coito. De ahí la condición episódica que asumen tanto la novela como la película pornográficas: típicamente, en ellas no se pasa de un estado a otro, o de una relación personal a otra, sino de la presentación de un episodio sexual a otro. De más está decir que esta escritura conlleva muy claramente el riesgo de la monotonía; aunque, por su carácter transgresor (por transgredir arraigadas expectativas, puede adelantarse), atraiga al menos en un primer contacto la atención del lector. En el caso que nos ocupa, el de *Nada es para tanto*, se asumen totalmente estas características y estos riesgos.

¿Por qué es transgresora esta escritura? Básicamente lo es con respecto a las

convenciones de la tradición literaria, que marginaliza la escritura de lo pornográfico hasta convertirlo en desviación, en lo anómalo; en cambio, esa misma tradición acepta la transcripción de la sexualidad en tanto ésta se encuentre "justificada", como generalmente se dice, por incidentes de la trama o por la evolución psicológica del personaje. La desaparición de estos contextos, y la consecuente reducción de la acción a las no demasiado variadas alternativas del sexo, es lo que simboliza el pasaje, si se quiere, del erotismo a la pornografía.

Tal proceso no carece de antecedentes; quizá el más llamativo sea el de la novela policial. En infinitas narraciones de todo el mundo hay asesinatos (por ejemplo, a partir de la historia bíblica de Caín y Abel): pero no es la inclusión del crimen lo que caracteriza las novelas del género policial o detectivesco. La novela policial aparece a partir del momento en que, por obra del genio de Poe, el asesinato no es considerado exclusivamente como alternativa psicológica, sino como el centro mismo del acto de novelar. Y la narrativa policial queda perfectamente definida pero marginalizada (porque "no es suficientemente literaria", de la misma manera que tampoco lo es la pornografía); hasta que escritores como Gilbert Keith Chesterton, Graham Greene y Jorge Luis Borges, entre otros, la rescatan de esa condición marginal y la hacen reingresar en la corriente central de la vida literaria: la reinstitucionalizan. Hay, pues, una dinámica de marginalización y, luego, de rescate de lo antes marginalizado: y en el punto de incidencia de estas dos actitudes, en el desconocimiento de lo anterior para dar paso a lo nuevo, es donde surge el hecho de la transgresión.

2. Pero la transgresión tiene otras varias manifestaciones; hay por lo menos una más en la que podemos apoyarnos también en la obra de Oscar de la Borbolla. Me refiero ahora a sus relatos de *Las vocales malditas*, de 1988. Se trata de cinco breves piezas narrativas, que podrían entrar en la categoría del "microrrelato", cuya característica principal consiste en que cada una de ellas está compuesta (no diré escrita, sino compuesta) con palabras en las que sólo existe una vocal: o solamente a, o nada más que e, y así sucesivamente. Como corresponde, los cuentos se llaman "Cantata de Satanás", "El hereje rebelde", "Mimi sin bikini", "Los locos somos otro cosmos" y "Un gurú vudú".

Es sabido que estos juegos con el lenguaje tienen también antecedentes (¿ qué hay que no los tenga ?): hay, por ejemplo, narraciones del siglo de Oro en las que se usan todas las vocales menos una, o composiciones en verso donde todas las rimas son esdrújulas, o un cuento que Rubén Darío dice haber encontrado (y puede haber inventado) en el que la única vocal que existe es la a (naturalmente, transcurre en la Habana, se llama "Amar hasta fracasar", y su primera oración es "Amaba Ana a Blas). El esfuerzo de Borbolla es mayor: porque el juego se extiende a las cinco vocales, y porque generalmente dice más que lo que se alcanzaba a decir en los juegos lingüísticos anteriores.

Examinemos esto con un ejemplo. El microrrelato centrado en la vocal o, es decir "Los locos somos otro cosmos", presenta a un paciente de una institución psiquiátrica, Rodolfo, en el momento en que el médico, Doctor Otto, asistido por las monjas Sor Flor y Sor Socorro, se dispone a aplicarle "los shocks", es decir, los electroshocks. El loco

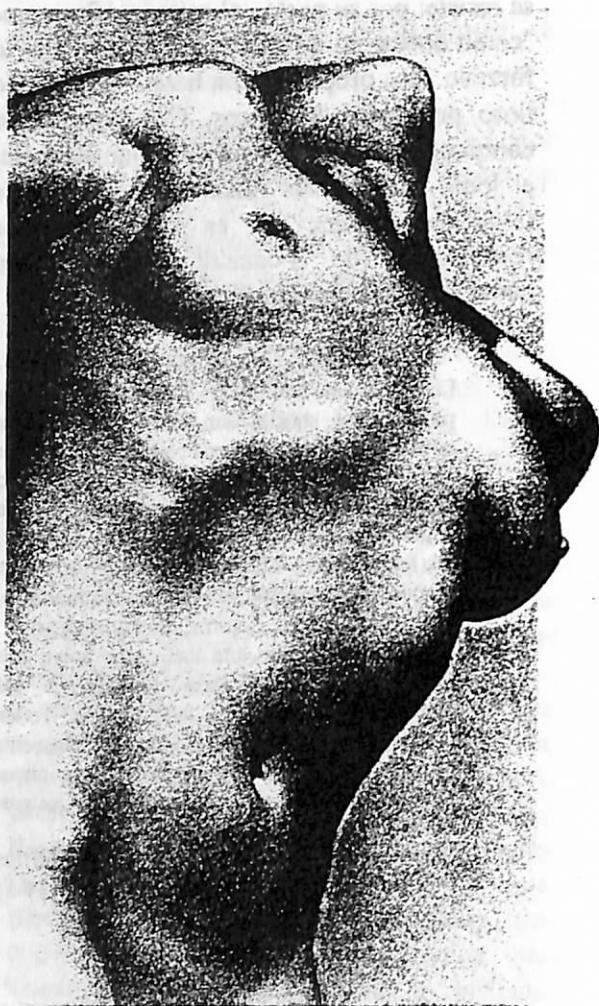
se resiste; por su parte, el médico afirma que "como doctor no gozo con los shocks; son lo forzoso. Los propongo con hondo dolor... Yo lloro por todos los locos... Con shocks los compongo..." (34). Y aquí es donde Rodolfo, el loco, enuncia sus razones en un notable trozo en el que no es difícil percibir resonancias de Foucault y de otros pensadores contemporáneos:

-No, doctor. No -sopló ronco Rodolfo-. Los shocks no son modos. Los locos no somos pollos. Los shocks son como hornos, son potros con motor, sonoros como coros o como cornos... No, doctor Otto, los shocks no son forzosos, no sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos somos sólo otro cosmos, con otro otoños, con otro sol. No somos lo morboso, sólo somos otros. Lo otro, no lo ortodoxo.

Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos. Todos somos colonos, sólo colonos. Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos, o como vosotros, ontólogos.

Yo no los compongo con shocks, no los troncho, no los rompo, no los normo... (34-5)





El texto prosigue, inexorablemente: "Rodolfo monologó con honroso modo: probó, comprobó, cómo los locos sólo son otros. Otto sordo como todo ortodoxo, no lo oyó, lo tomó por tonto; trocó todos los pros, los borró; sólo soportó por follón, obró con dolor. Rodolfo no lo notó". (35)

Naturalmente, el carácter transgresor -o vanguardista- de este texto no depende de los puntos de vista expresados por Otto, definido "como todo ortodoxo", y por Rodolfo, "lo otro" (aunque esos puntos de vista representen de alguna manera una polémica

muy contemporánea). Depende, fundamentalmente, de lo que Oscar de la Borbolla está aquí haciendo con el lenguaje. La brusca reducción del texto a una condición monvocálica que es ajena a cualquiera de los lenguajes naturales altera el instrumento mismo de que se sirve la literatura. Sigue siendo lenguaje, pero es un lenguaje recodificado; como Rodolfo es un *otro*, y pide ser considerado como tal. Es posible que esta recodificación no esté desprovista de resonancias simbólicas, desde su presencia en vocablos clave para la comprensión del texto (loco, otro, cosmos, los doctos, lo ortodoxo...) hasta la sensación de oquedad, de "melancólico de la tierra / bostezo", como exclama Góngora frente a la gruta de Polifemo. Pero en todo caso, lo transgredido es el lenguaje: arduamente limitadas las posibilidades del significante, todavía existe la obligación de transmitir un significado.

3. Si pasamos ahora a algunos de los textos de Héctor Libertella, encontraremos la posibilidad de definir un tercer tipo de transgresión: la que se ejerce con respecto al cuerpo mismo de la institución literaria: a ese cuerpo que es el corpus que todo escritor maneja, conscientemente o no.

En su libro *Nueva escritura en Latinoamérica*, de 1977, este escritor argentino habla lúcidamente de "La escritura de las cuevas" (parte II, 29-45). Dice Libertella: "la propuesta, ahora errante entre imágenes, viene a definir una 'escritura de las cuevas', un cierto 'adentro' donde, en gesto de picar, delimitar los contornos, dibujar con trazo incierto todas las tensiones de un proceso, los cambios, marchas y contramarchas obligados por un ejercicio tenza, un grupo de ¿cavernícolas? aparece decantando la historia literaria de

Latinoamérica, violentando desde su oficio aquella mirada doble -Civilización y Barbarie- y reconociéndose estructuralmente in situ, practicantes en Continente" (35). Y es que « [esta] escritura de las cuevas mira al Continente mientras ella misma va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de sus propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada de fuera de su deseo de volver a la caverna y trabajar (en) *lo oscuro*» (36).

A partir de allí, Libertella define lo que él llama "un proyecto cavernícola", que consistiría en "el ejercicio de lectura y trizado tenaces, en una napa subterránea y sobre una masa de libros y elementos alcanzados de la biblioteca universal" (41). Es decir, que el "proyecto cavernícola" es básicamente un proyecto de *reescritura*: realizado, eso sí, en condiciones especiales y desde una perspectiva totalmente latinoamericana. Una cita más de los trabajos teóricos de Libertella, que puede completar las consideraciones anteriores, es la que transcribo a continuación:

La compulsión para tejer, asociar y reescribir productos de cualquier época puede operar ahora como una seña también política, al disolver la ilusión de, acusar todo proyecto que quiera revivir esa ilusión, y descreer de cualquier superioridad de procedimientos modernos o de nueva síntesis teórica.

¿Bricolage, recomposición, nuevo golpe de dados?: reactualiza otra certidumbre en el espacio actual del mercado: que, puestas en muestreo, esas escrituras señalan una antigua red de deliberaciones y creencias que dibujaron imprecisamente un territorio -Latinoamérica-, pero que ahora patentizan textualmente ese territorio, reorganizados sus signos y fijados en la piedra. (41-2)

Si me he detenido en la exploración de algunos escritos teóricos de Héctor Libertella, ello es porque su libro *¡Cavernícolas!*, de 1985, parece una puntual puesta en práctica de estas ideas de unos años antes.

El libro está compuesto por tres piezas narrativas: "La historia de historias de Antonio Pigafeta", "La leyenda de Jorge Bonino", y "Nínive". En las tres se produce el tipo de escritura que aquí ejemplificaremos con la primera de ellas -el texto de / sobre Pigafetta-: apogeo de la glosa irreverente, el travestismo documental y la estridente superposición de visiones distintas, tan distintas entre sí que su misma otredad llega a producir la sensación de lo compacto y necesario. Pigafetta es, por supuesto, el cronista italiano de la expedición de Hernando de Magallanes, la primera en circunvalar el globo terráqueo: y su crónica existe, aunque no con los caracteres de general disparate con que es presentada por Libertella. Veamos dos párrafos, para tener una idea del trabajo de deterioro textual acometido por el autor:

Más allá entramos profundamente en el Continente y tras largas conferencias don Ferdinando pudo someter a varios reyezuelos. Para favorecer la costumbre del trueque les dimos una tela blanca finísima, un gorro rojo, algunos hilos de cuentas de vidrio, una túnica de Cambaya, una túnica a la turca de seda amarilla y violeta, una tela de algodón y un velo bordado a mano.

Al sentarnos a practicar cortesías, ellos nos ofrecieron un cuento de madera cubierto de cortesía, ellos nos ofrecieron un cuento de madera cubierto con un pafio de seda amarillo lleno de betetel y de arce; dos jaulas llenas de gallinas, dos cabras, tres vasos de vino de arroz destilado y abundante caña de azúcar. Aquel vino tenía tales propiedades sobre don Ferdinando que aguzaba en él el don del convencimiento, y con el gesto altanero y palabras incomprensibles conseguía por doquier unánime acato a don Carlos de España,

mientras cientos de atribulados nativos lo seguían aquí y allá observando sus aspavientos y sus alardes de mago. Esto sucedió en los siguientes puertos con una increíble eficacia, de modo que supusimos que entre ellos se pasaban la noticia y esperaban nuestra llegada sólo para tener diversión. (34)

En fin, la desastrada aventura termina con la llegada al puerto de Cádiz, en la "amada España" como siempre se dice en el texto, y donde los expedicionarios entran a saco, ignorantes de que han dado la vuelta en torno del globo y se encuentran nuevamente



en Europa. Se completan así los rasgos de la escritura paródica; característica que parece bastante constante en este tipo de realización literaria.

A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de Borbolla (actualizaciones, en fin de tendencias literarias latentes en el mundo de hoy), aquí la transgresión parece consistir en una especial relación del escritor -y luego del lector- con los textos del pasado: textos que se utilizan (y el concepto de bricolage parece inevitable) para construir nuevos textos, cuyas coordenadas de lectura ha

cambiado radicalmente. Escritura de las cuevas, como dice Libertella: algo producido en las grutas (ergo, lo "grotesco") desde las cuales se observa el discurrir de la literatura de ayer y de hoy.

## 4.

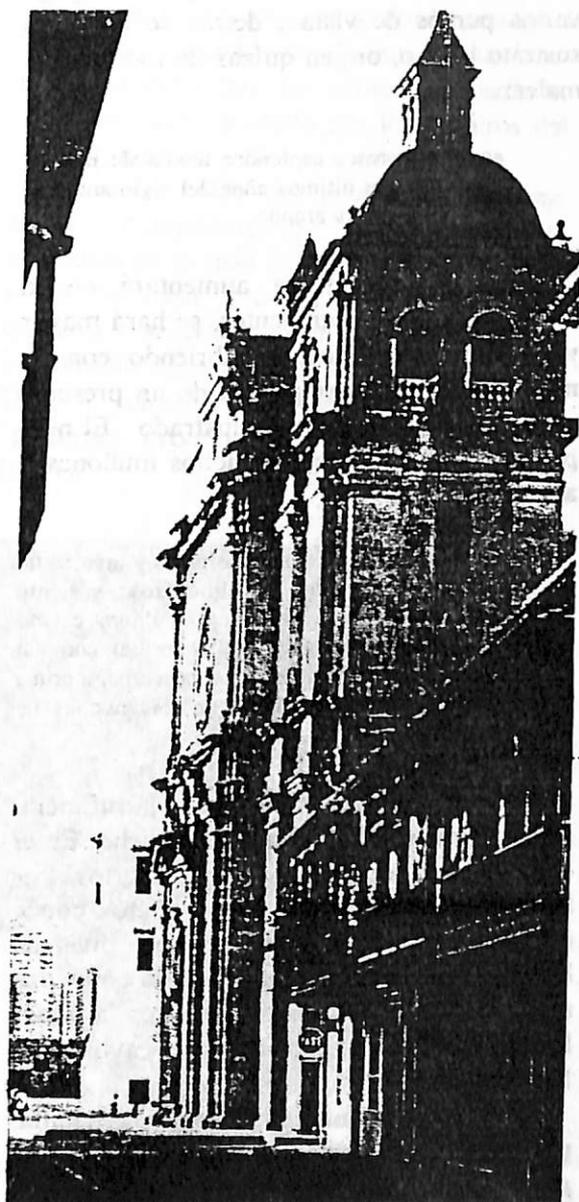
Creo haber identificado, pues, tres tipos de transgresión en literatura. Uno, quizá el más radical (pero a la vez: aquel que siempre coexiste con los otros tipos), consiste en la recodificación del lenguaje, como en *Las vocales malditas* de Oscar de la Borbolla. Un segundo tipo tiene que ver con la reescritura irreverente, la entrada a saco en los tesoros literarios del pasado: nuestro ejemplo es *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella. El tercero (que puede considerarse una patografía) afecta la institución de la literatura, si se quiere su tan mencionada función social: pensamos en el carácter subversivo de la escritura pornográfica en *Nada es para tanto*, de Oscar de la Borbolla.

¿Cuál puede ser la posible respuesta del lector? si se trata de una respuesta positiva, el lector apreciará el carácter experimental de esta escritura, condición intrínseca de lo "nuevo", de la "nueva escritura". Si tal respuesta es negativa, ese hipotético lector tachará de frívolo el primer empeño ("no es serio tratar así el lenguaje"); ignorará todo con respecto al segundo (la parodia requiere, como condición de su legitimidad, la posible evocación del texto parodiado); y protestará contra la supuesta degeneración del hecho literario, en el tercer caso.

En cuanto a los escritores mismos, conviene recordar que todos ellos pueden ser transgresores en más de uno de estos sentidos enumerados: la historia de las vanguardias literarias (es decir, la verdadera historia de la literatura) es la historia de su transgresión.

# COLOMBIA: CULTURA Y VIOLENCIA A TRAVÉS DE LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Juan Gustavo Cobo Borda  
Colombia



¿Quién no ha escrito sobre García Márquez? luego de editar 430 páginas de textos críticos sobre su obra<sup>1</sup> y de participar muy cerca en un congreso internacional sobre su trayectoria, para el cual reuní una amplia exposición bibliográfica, donde había por lo menos setenta libros sobre sus libros<sup>2</sup> comprendí que una impresión directa y sin intermediarios acerca de su trabajo, era imposible. Aún así traté de volver a la inocencia. De buscar el secreto hilo que une a Colombia con su narrador arquetípico. Comencé entonces a leer *La Hojarasca*<sup>3</sup> con los ojos del niño que nos cuenta esa historia. Ojos de once años abriéndose al mundo. Y fui viendo, en primer lugar, un ejercicio de

<sup>1</sup> Cobo Borda, Juan Gustavo: *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992. 424.

<sup>2</sup> La bibliografía parcial anexa da una buena idea de la repercusión internacional del trabajo de García Márquez, tanto a nivel de traducciones como de enfoques críticos. El Congreso se realizó en Zaragoza, España, coordinado por Tua Blesa y Rosa Pellicer.

<sup>3</sup> Cito siempre por la primera edición de *La Hojarasca*, 1.955. Ver bibliografía.

nostalgia heroica que conserva y exalta nuestras guerras civiles como telón de fondo de nuestra nacionalidad. Las batallas y las derrotas militares como primer pilar de nuestra historia independiente.

¿A que se refiere *La Hojarasca*? En primer lugar a los "rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil". La crueldad de la misma se ha vuelto leyenda. Los supervivientes la adelgazan en anécdota. La violencia se convierte en cuento, a través de la aparente inutilidad de tantos episodios de sangre y muerte. Sólo queda el impreciso esplendor de seres remotos, como el coronel Aureliano Buendía.

Pero la situación desde la cual se narra esa metamorfosis es singularmente violenta y opresiva, de otra forma, quizás, pero oscuramente unida con esas carnicerías previas. Se trata de un pueblo por fin "satisfecho de ver llegada la hora apetecida, deseando que la situación se prolongue hasta cuando el torcido olor de muerto satisfaga hasta los más recónditos resentimientos".

Es el resentimiento quien dicta la crónica del suceso. Como un pueblo intenta satisfacer una venganza y como un rebelde se opone a ello. Se trata de un traumático pasado colectivo que busca exorcizar su mal dejando sin enterrar un cadáver que es como su espejo y su cáncer. Del mal olor moral de esos restos proviene la presión que se hace visible, táctil, sobre los tres personajes principales -niño de once años, madre de treinta, abuelo- como un rencor casi físico, pero de allí proviene también la soberbia desafiante y señorial del coronel ante ese tropel de advenedizos que constituyen *La Hojarasca*, una confusa oleada humana en pos de una riqueza fácil.

De allí provendrá, igualmente, la ordinariez vencida de ese médico francés que

sólo como hierba y que se ahorca, "derrotado por las circunstancias" (p.72), la venalidad del alcalde a quien se puede sobornar para conseguir una licencia y la afrenta, en otro plano, de la sirvienta indígena, cuando empingorotada y maquillada, cuestiona a la gente bien en la misa del pueblo. Tensión y cruce de infinidad de conflictos en la riqueza poliédrica de una narración que conjuga varios puntos de vista, detrás se halla un sustrato básico, origen quizás de todos estos males:

aquel pintoresco esplendor feudal de nuestra familia en los últimos años del siglo anterior, ante de la guerra grande.

La grandeza remota aumentará en la memoria de los descendientes, se hará mayor y en cierto modo irreal cubriendo con su manto de fantasía las grietas de un presente cada vez más anodino y deslustrado. El niño purificará con su visión aquellos muñones y aquellas ruinas:

Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa frescura verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria, prometida por mi madre en mis noches de pesadilla (p.25).

Hay que reedificar la casa de la infancia. Apuntalar el sueño que quizás no fue. En el cuarto sucio donde vivos y muertos cohabitaban por un rato y un niño puede orientarse por el olfato en las diversas habitaciones del recuerdo, la poesía comienza a erguir muros, a dibujar almendros, a poner luz y sopor a una atmósfera envolvente: Macondo.

Los cuentos claustrofóbicos, de pesadilla, por cierto, literarios y kafkianos, de *Ojos de perro azul*, van quedando atrás, en el

esfuerzo narrativo de *La Hojarasca*, al comenzar, con palabras, la reedificación de un mundo caído en el polvo. Al intentar, desde el recuerdo fabulado, rehacer la nada.

Pero lo que, por una parte, es imaginación como potencia creadora también es crítica como análisis de una situación estática y marginal sin remedio. De ahí ese tiempo que vacila en proseguir su carrera, dubitativo, expectante y sudoroso, cargado de presagios no resueltos, grávido con la inminencia de un acontecimiento que no vemos: el cadáver, como un navío, portado por los guajiros del coronel, quienes lo llevan a enterrar.

La boca ávida del pueblo recibirá ese óbolo compensatorio. Los indígenas, sirvientes en la casa del señor, cumplirán por él la promesa que hizo, y el escenario quedará saturado con el sobrevuelo indetenible de esas moscas de la venganza. De ese chismorrero rencoroso, lleno de "palabras pronunciadas de mal corazón" (p.64).



Los chismes, en *La Hojarasca*, como los pasquines en *La Mala hora*, como las papeluchas en *El General en su laberinto* dispersan la presión de la caldera social pero a la vez difunden la malevolencia y sacan a la luz la ignominia de tantos conflictos, sociales, políticos o sexuales. Todos, en definitiva, aportamos un fragmento de la gran culpa colectiva. Como en la *Crónica de una muerte anunciada* todos fuimos advertidos pero ninguno impidió el crimen.

En este primer caso, "la crueldad burlona e indolente de esos chismes" (p.83) levantará el tejado de la casa social y mostrará la doble, triple, cuádruple dimensión de esas conciencias, corrompidas por el desgaste cotidiano dentro de una pequeña comunidad.

#### Las apariencias sí son la realidad

Un primer develamiento descubre cómo las gentes no son como parecen ni tampoco obran de acuerdo con lo que dicen. No existe una lógica interna al respecto:

Tres meses después ella se fugó con el director de una compañía de titiriteros, pero todavía ese domingo parecía muy escrupulosa y seria" (p.79).

Lo que se dice de una de la amigas de Meme es el inicio de una larguísima serie de desmitificaciones que jalonan toda la obra de García Márquez.

El intento de liberación de esa férrea forma de control social establecida por el prejuicio y las convenciones. Las jóvenes deben llegar vírgenes al matrimonio. Los viejos no pueden amar. Todo el conflicto de *La Hojarasca* se basa, con sus propias palabras, en "un permanente desafío a la moral y las buenas costumbres" (p.85-86) realizado por esa familia al dar alojamiento

al forastero herbívoro, y mantenerlo allí por ocho años, en la primera década de este siglo:

Seguía siendo el mismo hombre tranquilo de siempre, después de haber patrocinado el concubinato público, el escándalo, la prostitución (p.89).

Así ve al coronel su propia mujer, intransigente en la firmeza de sus convicciones inamovibles. Hay un formalismo tradicional, de raíz católico-española, que pauta esa cultura; que la moldea y la marca, y determina casi todas sus reacciones. La moral indígena es quizás distinta en su origen. El problema lo vio muy bien José Lezama Lima, cuando en uno de sus papeles póstumos habló de "La egiptización americana" así:

Lo indio contemplativo, lo negro trasplantando y el europeo emigrante, formam una síntesis que hasta ahora por su ingenuidad y su impotencia histórica, no ha podido ofrecer sino un producto frío, voluptuoso y desterrado (...) pero el hombre americano se quiere lanzar prematuramente a su misterio, a romper la visión renacentista de la lejanía, y se va congelando en la egiptización consecuente a un sólo sentido de la muerte o a la síntesis alejandrina que opera solo con dualidad<sup>4</sup>.

El Coronel, por su parte, " más que arrepentido estaba satisfecho de su obra, como si hubiera salvado su alma oponiendo a las convecciones y la honra de esta casa su proverbial tolerancia, su comprensión, su liberalidad".

Sólo que este liberalismo tolerante será también un liberalismo aristocratizante y clasisista. Y será, no hay duda, un liberalismo machista, en un solo sentido.

<sup>4</sup> Lezama Lima, José: "La egiptización americana", manuscrito 1943-1944, incluido en la revista Biblioteca de México, México, No. 11 y 12 septiembre-diciembre 1992, p.V.

Decidirá el destino de su hija casándola con premura y en el momento escogido por él, con un borroso desconocido con el simpatiza y que huirá, estafándolo y sobre todo dañando el porvenir de su hija y nieto. Con razón ella, rumbo al altar, se siente "como un mancebo sagrado hacia la piedra de los sacrificios" (p.95).

Como una profecía que se cumple, ese extranjero, ese hombre desconcertado de Dios, pondrá en duda "los principios" de quienes viven en la casa, acostándose con Meme, la sirvienta, haciéndola abortar una vez, llevándosela a vivir en público concubinato y lo que es peor derribando, desde la caída dignidad de su fracaso terrestre, la decencia del coronel, obligándolo a la larga y dura expiación que culmina en el hoy del entierro.

Dede la abyección pondrá en duda las alturas, revistiendo su fracaso como, por cierto, en las novelas de Alvaro Mutis, con la laica trascendencia de una desesperanza integral. El animal que bufa acorralado en su cubil sin ningún asomo de luz, y que parece el reverso diabólico del cura llamado El Cachorro se llevará a Meme, la mujer que según sus palabras nunca sabremos bien qué hace de noche, como una cruz y una carga cuyo peso terminaron por caer sobre los hombros del coronel. Él parece quedar libre, exento de toda culpa, luego de la sordidez melancólica del episodio.

Por ello Angel Rama, en un ensayo de 1964, donde ya señalaba desde el título "Un novelista de la violencia colombiana" uno de los nudos conflictivos de la tarea narrativa de García Marquez, habló de como desde *La Hojarasca* sus intentos de comprensión de una realidad recurrieron alternativamente a la explicación sociológica o en la explicación metafísica. Al conflicto social o a la soledad existencial.

Ese pueblo "arruinado, aniquilado por el polvo" (p.120) se debatirá entre la pesadumbre y la superstición, supersticioso ritual de los velorios donde la niñas bien del pueblo son doncellas hechizadas por un espíritu al que deben exorcizar, al regar puñados de arroz en la sala y entregarse a una luna de miel "solitaria y muerta" de profunda esterilidad. Ese pueblo se debatirá entre la impaciencia que dejó *La Hojarasca*, con su afán de lucro y de riqueza dilapidada, exprimiendo el presente, y el turbio domingo electoral que se avecina y que ya se halla trazado hasta en sus menores detalles.

El momento decisivo será por cierto esa jornada electoral. Esa apoteosis carnavalesca de la violencia. Como en los poemas de Luis Carlos López, que también leyó García Márquez, el borracho perdido terminará la jornada gritando vivas al partido liberal. Pero en este caso la descripción es terrible:

Porque la noche en que pusieron las cuatro damajuanas de aguardientes en la plaza, y Macondo fue un pueblo atropellado por un grupo de bárbaros armados; un pueblo empavorecido que enterraba a sus muertos en la fosa común (p.129).

Esa noche el médico sellará su destino, al negarse a atender los heridos. Desencantado de todo, su fatalismo ha vencido a su libre albedrío o quizás la clarividente lucidez de quien ya considera cualquier paliativo como un alivio tramposo, le impide la acción.

Macondo, ese pueblo innecesario, ese pueblo arruinado por la United Fruit, como sabremos, no por la propia novela sino por historia, que permanece en el rincón "donde están los pueblos que han dejado de prestar algún servicio a la creación" (p.133) se hace cada vez más humano en su desgradación, como si el hado demoníaco que lo sobrevuela

terminara por hacerse tercamente terrestre en su afán de subsistir.

El médico sí accede a salvarle la vida al coronel, sólo para contar con alguien que le eche un poco de tierra a sus despojos. El coronel lo considera apenas natural, dado su carácter, pero el médico le responde con una ironía tan absurda como convincente: "pero no olvide que un muerto no había podido enterrarme".

Médicos y coroneles, "trapisondistas electorales" y perjuicios morales, rebeldía y apatía, y la muy concreta, perceptible, palpable tensión de la soledad en las mujeres encerradas en sus cuartos, en los hombres enclaustrados en sus cuartos, en las familias tapiadas en su casas, en los curas solos en su desamparo ante Dios, y en todo ese yermo seco que aguarda la llegada providencial de un extranjero que lo redima, Macondo queda allí aguardando una historia que ya pasó. Esa cabalgata que sacudió su interior y lo arruinó.



A veces pienso si en la pedagogía americana no hemos escuchado más al cura desde las alturas del púlpito y el secreto de confesionario que al maestro solo, sin más arma que la desnudez del tablero, cuando lo hay, y la pobreza de su sueldo, cuando llega.

Fecha en Barranquilla en 1950 la primera novela de García Márquez tiene una abierta e imprecisa capacidad de sugerencia y como lo señaló Luis Harss, demasiados hilos sueltos y predeterminaciones esquemáticas. Pero allí, no hay duda, está el núcleo primigenio de una visión.



Visión precisa, real de un conglomerado social en un estado concreto de su desarrollo histórico, buscando las claves de su decadencia. Y detectando en la trilogía de culpa, expiación y redención algo de esa dialéctica interna que la contiene. Y que hace de la polaridad pueblo- personajes una constante de su trabajo ulterior: el pueblo como coro que en segundo plano glosa, incide, comenta o rechaza la presencia neta y absorbente de esos personajes centrales que

capturan la escena y permanecen en el recuerdo. Así sucederá siete años después cuando termine en París *El coronel no tiene quien le escriba*.

Aún cuando el foco de exposición es el mismo: el entierro de un hombre, al cual también asiste un coronel, este muerto es un muerto insólito: El primer muerto de muerte natural.

Si en el primer caso las precisiones cronológicas eran explícitas e iban de 1903 a un 12 de septiembre de 1928, ahora estas sí aluden a la crisis del canal de Suez y las míticas guerras civiles sólo subsisten en el recuerdo empecinado del coronel a la espera de su carta-pensión y los nombres - magdalena que sumergidos en el caldo del sopor le traen consigo todo un mundo: el campamento del coronel **Aureliano Buendía**, donde llega el Duque de **Malborough**.

Pero esa dimensión fabulosa vuelve a convivir con la rotundidad física de los cuerpos- el niño en la Hojarasca que quiere ir al baño; el coronel, en el *El coronel* que siente la tormenta intestinal de sus vísceras, como la sentirá el dictador en *El otoño del patriarca* y Bolívar en *El general en su laberinto*. Las tripas retorcidas de dolor son el testimonio fehaciente de una tensión, de una postura límite que somatiza un entorno conflictivo. Pero quizás sea en la conjunción riñas de gallos y crimen político, en la gallera matan el hijo del coronel, donde la fusión de cultura y violencia se da con mayor amplitud escenográfica. Ese espectáculo donde los hombres, para no matarse, apuestan a los gallos, ve roto su equilibrio lúdico por la erupción brutal de otra violencia: la violencia política que persigue, reprime y anula al disidente, y que envía, desde el centro, a los encargados de mantener el orden en periferia, en esa polaridad entre lo caribe y lo andino que contribuirá a dar a su obra carácter

singular. Lo importante es la forma como nos revela ese conflicto, no desde la teoría sino a través de la fuerza reveladora de un diálogo seco y perturbador, por todo cuanto allí se encierra de violencia, sí pero de cultura también.

Sólo que hay otra rebeldía aún más violenta y radical, la rebeldía más soterrada pero no por ello menos subversiva de su mujer. Hierve piedras para eludir así su pobreza y pagar su cuota al "qué dirán", pero en un momento dado estalla y nos ofrece la verdad.

Estoy dispuesta a acabar con los remilgos y las contemplaciones, dijo. Su voz empezó a oscurecerse de cólera. "Estoy hasta la coronilla de resignación y dignidad" (p.61).

Veinte años esperando los pajaritos de colores que te prometieron después de cada elección y de todo eso nos queda un hijo muerto, prosiguió ella. Nada más que un hijo muerto.

Tal el saldo de su existencia que luego, en *La mala hora*, se ampliará, de nuevo, en pos de una dimensión colectiva, en donde la violencia distorsiona cada vida, volviéndose institucional. Una opresión perenne. Un estado de sitio permanente. Un terror interiorizado hasta los huesos:

Usted no sabe lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán, y que pasen diez años sin que lo maten.

La muerte aplazada que refracta, a partir del bogotazo, el 9 de abril de 1948, la gran violencia que azotó a Colombia con los enfrentamientos partidistas entre conservadores y liberales, migraciones del campo a la ciudad, cambios en la propiedad rural, núcleos de resistencia campesina y sectarismo criminal de parte y parte.

Ese pequeño César tropical que es el teniente-alcalde que rige los destinos del pueblo encerrado en un cuarto blindado y

consultando a una adivina, encarnará mejor que ningún otro la cruel tragedia de una violencia que se enfría, que se hace mecánica e impersonal. Que se confunde, ya, con la índole del propio pueblo, donde todos son culpables porque todos, en alguna forma, se hallan contaminados por los letales efluvios del poder y la corrupción que en torno suyo se comienza a respirar:

El Teniente se está hundiendo en el pueblo. Y cada día se hunde más, porque ha descubierto un placer del cual no se regresa: poco a poco, sin hacer ruido, se está volviendo rico.

Si existe una relación interna pero no directa entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento tanto de sus agentes como de los seres de ficción que de allí brotan la descomposición moral tan evidente en el anonimato del pasquín, que impregna el conjunto, parece apuntar ahora, con mayor énfasis, a la explicación social y no a la metafísica. Y a esa polaridad, tan propia de la obra de Gabo, entre una estructura que ahoga y deforma y una vitalidad irrefrenable que les permite resistir. Un espíritu joven, vital, jocundo, insertado en el esquema de una realidad envejecida, distorsionada, anormal. Ese país desordenado y en perpetua ebullición que sólo la claridad especular de la obra literaria parece darnos vías de acceso hacia su comprensión. Así le resume Mina al Padre Angel la situación:

Parece que estuvieron locos buscando hojas clandestinas. Dicen que levantaron el establero de la peluquería, por casualidad, y encontraron armas. La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte y que hay guerrillas por todas partes.

Hace 30 años, en 1962, cuando se publicó *La mala hora* quizás todavía era concebible

## Juan Gustavo Cobo Borda

la esperanza en torno a un cambio violento, desde el monte. Una forma de curar, con violencia directa, la violencia que se respiraba por todos lados. Sólo que esta espiral sin fin se cerró sobre sí misma en su desvarío mortal

Una carta de **García Márquez**, **Fernando Botero** y otros intelectuales colombianos, corregida por el primero de ellos y dirigida a la **Coordinadora Guerrillera**, fechada en noviembre del año pasado muestra los tortuosos caminos de la historia y la profunda ironía de su desenvolvimiento, obteniendo lo que no se quiso y rechazando lo que con tanto ahínco se buscó.

Nuestra condición de demócratas convencidos, contrarios a la violencia y a las opciones autoritarias, nos da el derecho moral de poner en tela de juicio la legitimidad y la eficacia de la acción que ustedes sostienen desde hace años. Estamos en contra de esa forma de lucha en el momento actual. Creemos que ella, en lugar de propiciar la justicia social, como parecía posible en sus orígenes, ha generado toda clase de extremismos, como el recrudecimiento de la reacción, el vandalismo paramilitar, la inclemencia de la delincuencia común y los excesos de sectores de la fuerza pública, que condenamos con igual energía. No creemos que ustedes expresen una voluntad popular libre. Por el contrario, su acción ha fomentado un clima de confusión política e ideológica, que ha terminado por convertir a Colombia, en un campo de batalla donde la libertad de expresión más usual es la de las armas. Una situación semejante no puede conducir al sueño común de la sociedad democrática y feliz. Su guerra, comprensible en sus orígenes, va ahora en sentido contrario de la historia. El secuestro, la coacción, las contribuciones forzosas, que son hoy su

instrumento más fructífero, son a la vez violaciones abominables de los derechos humanos. El terrorismo, que estuvo siempre condenado por ustedes mismos como una formación ilegítima de la lucha revolucionaria, es hoy un recurso cotidiano.



La corrupción, que ustedes rechazan ha contaminado sus propias filas a través de sus negocios con el narcotráfico, haciendo caso omiso de su carácter reaccionario y de su contribución al deterioro social. Las incontables muertes inútiles de ambos lados, los atentados sistemáticos a la riqueza nacional, los desastres ecológicos, son tributos muy costosos e innecesarios para un país que ya ha pagado demasiado. Es la hora de una reflexión patriótica profunda, de una rectificación radical de años de equivocaciones y de la búsqueda seria de nuevas y novedosas formas de creación política, acordes con la realidades del mundo actual. Su guerra, señores, perdió hace tiempo su vigencia histórica, y reconocerlo de buen corazón será también una victoria política.

# ALEJANDRO FINZI: HACIA UN TEATRO POÉTICO

María Amelia Bustos  
Universidad Nacional del Comahue

En el presente trabajo intentaremos una lectura<sup>1</sup> de la obra de teatro, *La Piel o La vía alterna del Complemento* de Alejandro Finzi<sup>2</sup>. Es una pieza que se inscribe en el centro de la obra dramática de Finzi en tanto lleva al límite dos de los rasgos que ya están presentes en sus otras obras como tendencia o como búsqueda.

En primer lugar, la tendencia a fraguar personajes complejos, plurisignificativos, de comportamientos impredecibles, que no responden al estereotipo sino a personales conflictos interiores. En este sentido, hay una

<sup>1</sup> La lectura que nos proponemos, será una lectura del registro literario del texto dramático, del nivel de la escritura, con la intención de desentrañar las estrategias de su entramado y los niveles de significación.

<sup>2</sup> Alejandro Finzi, nacido en la ciudad de Córdoba en 1951 y radicado actualmente en la ciudad de Neuquén, comenzó su tarea de escritura dramática desde muy temprano. Sus obras más significativas son: *Excursión* (1972), *Lejana Itaca* (1980), *Nocturno o El Viaje Siempre Hacia el Sur* (1982), *Viejos Hospitales* (1983), *Barcelona, 1922* (1982-83), *Extranjeros* (1983), *Buzones de un edificio de departamentos* (1983), *Españoles en la Patagonia* (1983), *Molino Rojo o El Camino Alto y Desierto* (1986), *La Leyenda del Dorado o Aguirre del Marañón* (1986), *Camino de Cornisa* (1987), *Detrás, las fronteras* (1988), *La Piel o La Vía Alterna del Complemento* (1990), *Vigilia para un ángel (el ángel del dolor)* (1991), *Albatri* (1991), *Benigar* (1991), *Ballet Pessoa* (1992), *Martin Bresler* (1992), *La Isla del Fin del Mundo* (1992), *Mascaró* (1992), *Chaneton* (1993).



exploración de la posibilidad de plasmar en imágenes la torturante realidad interior. Este intento, no tiende a sugerir nada puntualmente real sino que pretende crear una atmósfera en la que la vida respire. Para plasmar esta interioridad, Finzi tiene una preferencia por destacar con pequeños matices, los personajes más importantes o las acciones más críticas, así como una habilidad para desarrollar varias situaciones simultáneas, vincularlas y resolverlas con hallazgos de puesta en escena.<sup>3</sup>

En segundo lugar, lleva al límite una búsqueda del lenguaje alternativo que pueda dar expresión a aquello que es sistemáticamente silenciado y ninguneado en la sociedad contemporánea. Esta búsqueda da origen a un discurso de registro denso cuyo devenir se asienta en constantes desplazamientos, fugas poéticas y humor irónico. En general, las obras de Finzi tienden a la recreación poética de un mito -ya sea histórico o fantástico, (Fausto)- en donde se evita la reconstrucción histórica precisa para construir encima o superponer, a la historia conocida, una instancia o lugar -poema, hecho con trazos de sueños, paráfrasis poética de un tópico o tema. Una cuidadosa y densa caracterización de los personajes y de sus vivencias interiores intenta otorgar a esa irrealidad poética verosimilitud y credibilidad pero en una instancia más profunda que permita, al

3. En este sentido, Finzi es heredero de la tradición expresionista alemana, movimiento vanguardista de principio de siglo que intenta reemplazar al objetivismo impresionista por una primacía de lo espiritual. En 1919, K. Edschmid publica el manifiesto, *El Expresionismo en la Literatura y la Poesía Moderna*, en el que declara que el movimiento reacciona contra la disgregación atómica del impresionismo y contra el reflejo mimético del naturalismo con su objetivo de reproducir fotográficamente el mundo. Para Edschmid, el artista expresionista no ve, sino que tiene visiones, y los hechos reales ya no existen sino que existe la visión interior que provocan. El artista, a través de ellos, se apodera de lo que está detrás de ellos.

mismo tiempo, experimentar esas vivencias interiores y distanciarse de la situación creada.

En cuanto al humor, es casi siempre negro, macabro, fatalista pero nunca burdo o casual. Más bien es una mirada irónica sobre la realidad y, sobre todo, una forma artística, estética, de oponerse a los métodos de la autoridad despótica e ilimitada del poder.

Son dos los personajes de esta obra: Walter y Ana. Ambos, en el transcurso de la obra, están sometidos a múltiples transformaciones y sostienen varias voces en forma simultánea<sup>4</sup>. Esta movilidad, dada a nivel tanto de la identidad como a nivel de la palabra enunciada, polemiza con la situación en que se encuentran los personajes: ambos están encerrados en un cuarto de hospital, sometidos al silencio y al miedo. La acción se desarrolla de tal manera que todo se circunscribe al cuerpo de Walter, cuerpo deforme, purulento, que segrega inmundicia y produce repulsión. De allí que, según la visión de la ciencia, deba ser reparado, fisurado, torturado, en un intento por volverlo normal. Esto genera un torbellino de pulsiones y rechazos que se concreta en una acción y en un clima denso en donde hay que saber escuchar lo que se calla y leer en los gestos aquello que se oculta.

4. El personaje de Ana, en la primera parte de la obra, desempeña el papel de mujer de Walter, mientras que, al final, se desempeña como enfermera. Ambas mujeres son una la contrapartida de la otra y juegan sus roles, aparentemente, como opuestos. Sin embargo, la identidad de ambas se perfila a nivel de la acción, por la situación que viven: deshumanización y silenciamiento.

El personaje de Walter, que al principio es quien está internado en un hospital para ser operado por n-ésima vez, hacia el final también sufre una transformación que linda con la metamorfosis del *Fausto* de Ph. Marlowe (texto citado en el epígrafe) que lo lleva a tomar, a través de sus gestos y posturas, el aspecto de un ave que se libera de la esclavitud a que lo ha confinado, en este caso, la ciencia médica, la incompreensión creciente de una sociedad que avanza sobre el cuerpo de los otros y no escucha el canto de las aves, cantos de agonía.

El miedo que sienten los personajes, que los lleva a la impotencia, se asienta sobre la presencia constante y acechante del poder. En este caso, el poder médico que intenta volver lo monstruoso a su cauce: "Lo Bello", se otorga el lugar del saber y la "Verdad" y se endilga la misión humanitaria de devolver la salud a seres supuestamente destruidos por una alteridad deformada respecto a los modelos vigentes. Esto último cerraría el esquema con el "Bien".

Y nos preguntamos ¿ cómo opera la obra para desplazar esos códigos vigentes del "Bien", "Verdad", "Belleza"?

Trabaja con un registro doble que es capaz de representar un orden y, al mismo tiempo, desconstruirlo.

Efectivamente, un mismo sistema empírico da lugar a dos textos:

1.El registro dramático que se caracteriza por la polaridad agonística propia del género, en que la tensión entre lo uno y lo otro se desliza por el terreno racionalista de tesis-antítesis-síntesis, que supone un desarrollo evolutivo ascendente, una lógica del progreso humano.

2.El registro poético<sup>5</sup> que crece entramado en el anterior y que implica la puesta en crisis de la dialéctica racionalista. Este es un texto poético-dramático caracterizado por un lenguaje denso, de dobles sentidos, imágenes, ambigüedades que

irrumpe creando incertidumbre, riesgo, ritmo. Con él se inaugura un lenguaje teatral inédito.<sup>6</sup>

A través del texto poético, crece la otra historia, que no es la historia de la deformidad sino la de Walter y Ana. Ellos son capaces de subvertir el orden porque son capaces de amarse, de ser diferentes, de sufrir. En el orden del texto dramático, esta caracterización está dada por un registro poético que des-origina la enunciación, contraría el origen de lo ya escrito, de la literatura (sustentada sobre los códigos de la Belleza, del Bien y la Verdad), de los dispositivos discursivos de la ciencia y de la cultura. El camino seguido por este registro teatral, es el de las alusiones que se articulan en el límite en que se cruzan los enunciados con su significación. El título de la obra juega ya en el nivel de la ambigüedad. *La Piel*, se debate entre dos caminos: el de la ciencia médica que concibe la piel de Walter como el origen de una enfermedad autoinmune que desencadena "la vía alterna del complemento" (definido por el saber médico como un mecanismo de defensa que se vuelve contra el propio cuerpo generando enfermedades), y el otro camino, el de la poesía que recupera "la vía alterna" de Dante en su *Divina Comedia* por la que el cuerpo es vía de amor y liberación.

De esta manera, al no haber referencia segura, el texto se torna plurisignificativo y provoca al receptor, el cual se hace

5. Cuando hablamos de un registro poético, nos referimos al juego propiamente literario con la palabra y su materialidad como forma de alcanzar densidad significativa. R.Jakobson define la "función poética" del lenguaje como aquella que recupera los aspectos creativos del lenguaje al volverse sobre la palabra misma, sobre su estructura material significante. El acento puesto en el mensaje, evidencia el lado "palpable" de los signos lo que permite percibir mejor las relaciones entre las palabras, sus acentos, su ritmo etc.(Cfr.Roman Jakobson, "Linguística y Poética" en *Ensayos de Linguística General*, Madrid, Seix Barral, 1972:). A través de este juego con la materialidad de la palabra, la escritura poética logra un espesor polisémico, un margen de ambigüedad, que le permite alcanzar nuevas significaciones.

6. Víctor Mayol, director teatral, que ha llevado a la escena algunas de las obras de Finzi, afirma: " En la dramaturgia de Alejandro Finzi conviven de una forma atractiva y también peligrosa la contundencia del hecho altamente provocador desde la visión dramática y un lenguaje de rigurosos contornos poéticos. Llevar esta concepción a la escena, significa conjugar, con un complejo riesgo artístico, dos discursos que son aparentemente contradictorios pero que, conjugados en un tono dramático, se complementan en una potencialidad expresiva infrecuente."( Cfr.Contratapa de la edición de *Camino de Cornisa y Martín Bresler*, Neuquén, Ed.Univ.Nac. del Comahue, 1993).

constantemente preguntas sobre quién habla, de qué se habla. Esto ayuda a crear un clima de tensión al tiempo que abre brechas, intersticios para la creación de un nuevo espacio en el que sea posible vivir.<sup>7</sup>

Son dos las estrategias discursivas básicas de esta obra: el silencio y la fuga poética.

La obra habla a través del silencio como una forma de aversión a los estereotipos del lenguaje y a la insuperable impotencia por eludirlos. Este mecanismo de apelación al silencio instala un clima de desconfianza hacia el pronunciamiento, hacia la inflación natural del discurso y genera una actitud de rebelión contra el abuso o la ingenuidad de creer que la verdad está en las palabras sin prevenirse contra la trampa de la "mención - mentira" <sup>8</sup>.

El silencio no está trabajado en la obra como vacío de comunicación sino que implica el desplazamiento con respecto a los lugares comunes. Es también el silencio que llega cuando dos seres no necesitan palabras para comunicarse porque se entienden desde los años vividos juntos, desde el contacto a través de la piel. En la instancia dramática, se hace hincapié en que lo que se dice quede contra-dicho por el lenguaje gestual. Ana demuestra su amor a Walter por lo que no dice, más que por lo que dice. Mientras lo obliga a prepararse para ser operado, sus gestos y sus silencios la contradicen.

Este silencio, finalmente, despega la enunciación de su fuente, el enunciador, y

7. Para dar sustento a este nivel de ambigüedad y poder crear un clima de indeterminación, el cual intenta romper seguridades instituidas, los personajes o bien sostienen distintas voces (lo que implica un trabajo actoral con la voz y el cuerpo muy acentuado) o bien trabajan con el silencio, el contra-decir o el entre-dicho. Este decir entre- líneas genera, por un lado, múltiples lecturas y, por otro, abre una brecha en el nivel de la historia y la acción, para que los personajes expresen lo que de otra manera quedaría silenciado.

8. Lisa Block de Behar, *Una Retórica del Silencio*, México, Siglo XXI, 1984.

muestra que el lenguaje como medio de comunicación, no tiene su origen en un yo enunciator que impone su palabra, sino que la palabra capaz de inaugurar un diálogo es la que se gesta en el intercambio, en la interacción. Veamos un ejemplo:

"Ana:-Tenés que hacer caso.

Walter:"-Dr.Soudrón,¿ cuándo se va a terminar todo esto? Por qué no quieren decirme que tengo?

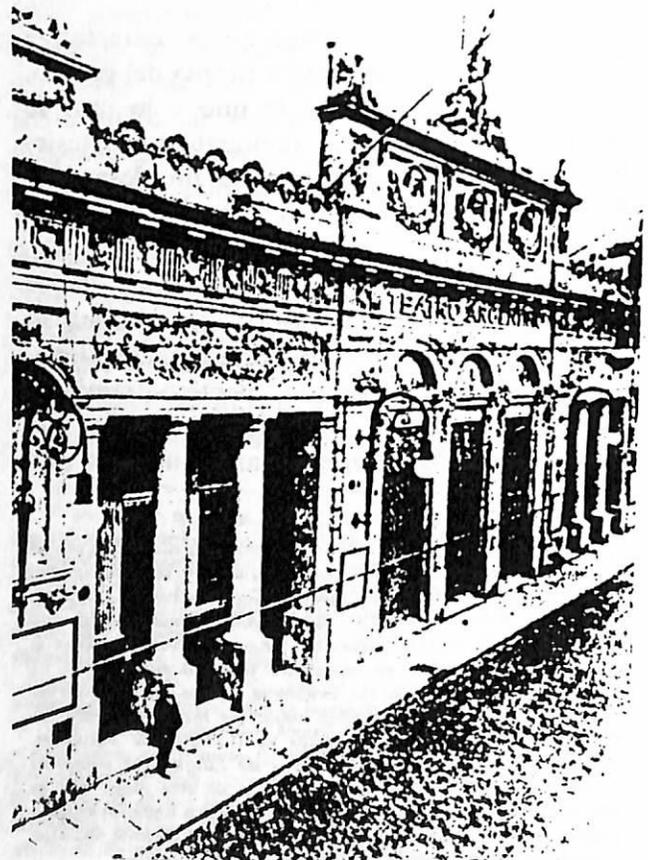
-Hasta el momento, no hay respuestas.

-¿ Qué va a ser de mí?

Ana: -Va a ser que te metés en la cama. Y que te callás!

Walter:"-Dr.Soudrón:no me contestó.

-Vea.En el caso de que sea detectada la etiología de la enfermedad...



-¿ La etiología? Pero por qué no quieren escucharme? Si yo ya les dije como me empezó!

-Por ahora la solución es quirúrgica.

-¿ Por ahora, dice?...-

¿ Cuántas operaciones he sado, ya? Perdí la cuenta, olvidé cuántas fueron, no las olvidé, tampoco: ya no soporto el dolor. Este dolor no tiene la forma ni del calmante, ni de los somníferos.¿ Por qué creen que el dolor es una moneda? ¿ Por qué no me ayudan?

Ana: -Todos te estamos ayudando.Todos stamos enfrentando esto, Walter.

Walter:-No es cierto.El Dr.Demorgongón: quiero hablar con él!<sup>9</sup> (p.5).

El fragmento de texto, demuestra las tensiones que se dan por el desdoblamiento del personaje que sostiene la voz del Dr.y la suya propia, que hacen a la dramaticidad. Sin embargo también es observable que, en los intersticios de ese diálogo representado por Walter, crece el silencio de la no respuesta, de la incomprensión. A Walter ni su propia mujer parece escucharlo. Están rodeados de palabras pero no hay diálogo:solo dolor y soledad.

En cuanto a lo poético, abre un texto otro, aludido, distante. Este texto, por momentos, genera un extrañamiento pero en seguida se percibe que es la forma de contra-decir. Plagado de imágenes y articulaciones múltiples, la palabra poética abre el espacio para que Walter comience su texto sobre los "patos". A través de éste, se entrama la otra historia, la que produce la fisura en la historia básica y actúa a modo de "iluminación".

Efectivamente, lo que Walter anota a propósito de los patos que ve por la ventana, acerca de su vida, de su libertad, de su forma de morir, va revelando la verdadera situación dramática y sobre todo, el origen de la

enfermedad (eso que los médicos tanto buscaban sin encontrarlo).

Walter.-Estando sentado en mi banco una tarde...tomando mis notas, me lastimé aquí, algún desprendimiento oxidado que sobresalía, en un banco hace mucho abandonado por los enamorados y sometido a la intemperie de la soledad, atravesó mi camisa y así se hizo una pequeña herida. Voy de un hospital a otro y cada vez que dicen curar aquel dibujo que un hilo de sangre dejó en mi espalda, esto crece.(p.14).

Hacia el centro de la obra, Ana también es alcanzada por el clima y las revelaciones del texto poético sobre los patos. Entonces, reconoce su miedo y, desde él, comienza a ver y poder decir su dolor: "Ana:-Tengo miedo. Yo también tengo miedo. ¿ Quiénes somos. En qué nos hemos convertido?"(p.11).

Ambos, Walter y Ana, se sienten víctimas de la manipulación del saber médico, del Dr.Demorgongón y su "mapas genéticos". El lenguaje de Ana se torna un "idioma inventado" para ser escuchada.Por un desplazamiento poético, ese idioma coincide con el nombre de los patos:"Ich liebe dich"quier decir, en la obra:"pato blanco siberiano", pero en el idioma original alemán: "Yo te amo".

El lenguaje se vuelve polisémico, y hasta se podría decir, pura materia significante<sup>10</sup> y se desplaza hacia los "patos": espacio de la palabra posible que se gesta como un corrimiento hacia el despojo de todo marco referencial y juega su significación en el marco de la densidad poética.

9. Todas las citas del texto se haran por la copia de la obra (no editada): *La Piel o La via alterna del complemento*, Neuquén, 1990.

10. Nos referimos a este "vaciamiento del significado" en tanto que, la inserción de la frase "Ich liebe dich" en una obra escrita en castellano para lectores-espectadores hispanohablantes, es receptado, en una primera instancia, como un lenguaje inventado, puro sonido. Recién, en

"Todo se hace nada"-dice Walter. Y el proceso llega a su climax de lucidez cuando Walter dice que en el ambiente de encierro del hospital "la mañana te cambia el corazón por una canción triste"(p.11).

Ana propone un viaje y apela también a la poesía. Dice:"- un lugar por donde salir...un lugar donde se pueda, sin decir palabras, mostrar los dientes,"(p.11). Y sigue:

Ana:-Lo único que hay que cambiar con el otro es la respiración. Las palabras, eso que se dice, es la manera en que se interrumpe la conversación: respiro, vos respirás, así te escucho."(p.11).

A través del discurso por imágenes, Finzi pone al límite el cuerpo mismo de la palabra. Hay que escuchar sus silencios, su respiración para descubrir por donde pasa el sentido. El propio cuerpo de la palabra se torna pulsión, deseo. Dice Ana:"-¿ cómo aprendiste a respirar?¿ Alguna vez te preguntaste cómo se aprende a respirar? Los patos te lo dijeron. A mi nadie. Lo supe por los sueños"(p.11).

Es en la fisura del logos que se inscribe la palabra poética y también la posibilidad de comunicación. Esta se da por el contacto con la piel del otro. Al escuchar el cuerpo del otro, sus susurros dolorosos, su temperatura, "el punto cálido", como dice Ana, "que está por irse y se queda. Y luego, continúa: "La piel te toca porque las olas muerden la playa, yo no soy una almeja...dejo un huequito que me deja, el huequito grita para no saber que tiene sed, los que tienen sed nunca se ahogan. Nunca." (p.12).

Luego, el silencio y ambos se muestran su desnudez en un acto amoroso de encuentro y aceptación.

A partir de allí, se suceden una serie de metamorfosis que genera un torbellino que

absorbe todo: la transformación de Walter, la de Ana y, la más profunda, la de la vida misma. Este tornado dramático, que se despliega exuberante, es el instante de la muerte de Walter. Instante final y total. La última y más radical transformación. Este instante ocupa la segunda mitad de la obra en que todo toma un ritmo y una atmósfera de irrealidad. Sólo al final se descubre que es la puesta en escena de la misma muerte. En este sentido, siguen funcionando los dos ejes básicos del silencio y lo poético, ya que la muerte no es nombrada sino hecha presencia. Walter se la dice al oído a Ana (la enfermera) y le cambia la información por un beso.

Esta obra debe leerse y también llevarse a la escena desde donde respira, gime, chirría, goza. Desde la piel de la palabra. Desde el eje del placer-goce, que recupera para el arte el espacio de las pulsiones y del deseo. En este sentido, podemos decir que es un texto erótico en tanto se mueve entre dos pulsiones: la del placer y la del goce. Según Barthes "...El texto de placer, contenta, colma, proviene de la cultura, no rompe con ella. El texto de goce (...) pone en estado de pérdida, desacomoda (...) hace vacilar los fundamentos históricos culturales (...) pone en crisis su relación con el lenguaje."<sup>11</sup>

A modo de cierre provisorio, podemos decir que estamos frente a una propuesta artística que pone al límite los dispositivos del poder desafiando los márgenes genéricos, caminando en la cornisa del lenguaje y de la propia piel para encontrar una "vía alterna del complemento".

---

una segunda instancia, se puede percibir la pertenencia de la frase al idioma alemán y se pueden establecer las relaciones polisémicas correspondientes. Este movimiento del lenguaje, es característico de esta obra ya que, constantemente, envía a la reflexión y a la re-lectura.

11. Roland Barthes, *El Placer del Texto*, Bs.As., Siglo XXI, 1984, p.21.

# LA CONVERSACIÓN UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

---

María de los Angeles Dalmau

Marta Fabbri

Universidad Nacional del Comahue

**E**ste trabajo se propone realizar el análisis de una muestra concreta de una conversación, desde el modelo de Sinclair y Coulthard<sup>1</sup>. Si bien este modelo fue propuesto para el análisis del discurso didáctico (interacción profesor-alumno(s) en el salón de clase<sup>2</sup>), los autores opinan que también es adecuado para el análisis de conversaciones de otro tipo (conversaciones casuales, entre amigos o familiares, entrevistas de distinto tipo, conversaciones telefónicas, etc.).

La conversación ha sido objeto de análisis en diversas disciplinas (sociología, psicología, lingüística, semiótica, entre otras). La presentación de los distintos enfoques que analizan la conversación superaría los límites y propósitos de este

artículo; pero, a manera de introducción, y para marcar la diferencia con el modelo con el que se trabajará, se comentarán sucintamente dos abordajes distintos.

Uno de los enfoques que nos interesa comentar es el de los etno-metodólogos, H.Sacks, E.A. Schegloff, G. Jefferson. Estos autores van más allá del análisis del discurso y otorgan mayor importancia a los datos empíricos. A partir de ellos, buscan conocer la organización de la conversación porque la consideran un modelo fácilmente formalizable de interacción social.

Basan sus análisis en los participantes, los cambios de turnos, las superposiciones, los espacios vacíos, los silencios, las miradas, las reparaciones, los inicios, los cierres, las respuestas marcadas, etc. Como se ve, el énfasis no está puesto en la estructura de la conversación como producto sino en la conversación como proceso dinámico regido por determinadas reglas culturales. En este proceso lo más importante es la interacción entre los participantes.

---

<sup>1</sup>Malcolm Coulthard (ed.), *Advances in spoken discourse analysis*. London & New York, Routledge, 1993. pp 1-34.

<sup>2</sup>Es oportuno señalar que algunos de los aspectos del modelo de estos autores fueron utilizados por R. Young para efectuar el análisis del discurso en el aula (Young, Robert: *Teoría crítica de la educación y discurso en el aula*, Barcelona, Paidós, 1993).

Otra aproximación es la de van Dijk<sup>3</sup> quien plantea en la conversación la presencia de estructuras globales y distingue entre ellas las semánticas (macroestructuras) y las esquemáticas (superestructuras).

Las primeras representan el tema o asunto principal; las segundas, constituyen el armazón global, establecen a grandes rasgos lo que ha de decirse primero y de qué manera, qué ha de venir a continuación y cómo hay que hacerlo.

En la conversación, según van Dijk, la superestructura debe contener los siguientes elementos:

**APERTURA** se la equipara al marco de la narración, a veces va precedida por la **PREPARACIÓN**, la que está conformada por expresiones que pretenden llamar la atención, establecer una comunicación, por ejemplo "oi", "escuchá", "mirá". Sigue, luego, la **ORIENTACION**, integrada por la serie de turnos que tienen por función la preparación del tema de la conversación, continúa el **OBJETO DE LA CONVERSACION** que constituye la categoría central de la misma y tiende a ser recursiva.

Proponen van Dijk llamar **CONCLUSION** a la serie de turnos que tienen por función dar por finalizado el tema. La conversación puede no concluir en este punto porque un hablante puede iniciar un nuevo objeto de conversación o añadir algún detalle. En este caso puede volverse necesaria una nueva **ORIENTACION**, se toma de esta forma recursivo el grupo **ORIENTACION, OBJETO DE LA CONVERSACION y CONCLUSION**.

En último lugar ubica la **TERMINACION**, que puede darse a través de un saludo: "¡adiós!", "¡hasta mañana!", "¡que te vaya bien!".

Estos enfoques se diferencian del propuesto por Sinclair y Coulthard porque ninguno se introduce en el entramado del discurso.

Sinclair y Coulthard consideran necesario incluir el análisis de la conversación en el marco de una teoría lingüística de descripción. De esta manera, los analistas de la conversación no sólo deben proporcionar una clasificación de las unidades a describir sino que también deben brindar información sobre las relaciones que establecen estas unidades entre sí, cómo se combinan para dar lugar a unidades mayores y cuál es su estructura interna. Basándose en principios estructuralistas, Sinclair y Coulthard opinan que esta información puede presentarse adecuadamente mediante un sistema jerárquico compuesto por distintos rangos o niveles (llaman a este sistema "rank scale"). Las unidades de cada uno de estos rangos están constituidas por una o más unidades del rango inmediatamente inferior. Esto equivale a decir que las unidades de menor rango se combinan entre sí para dar lugar a otras del rango superior. Las unidades del rango más bajo no pueden subdividirse en otras menores, y las unidades del nivel más alto no forman parte de otra unidad de mayor nivel.

Para cada uno de los distintos niveles o rangos que constituyen el sistema, Sinclair y Coulthard proponen las siguientes unidades:

**Rango I** (nivel más alto): lección (si se trata de un discurso didáctico) o interacción (para cualquier otro tipo de conversación).

**Rango II:** transacción

**Rango III:** Intercambio.

**Rango IV:** jugada ("move")

**Rango V:** acto (unidad del nivel más bajo).

Cada acto se combina con otros para formar una jugada. Dos o tres jugadas, a su vez, constituyen un intercambio. La transacción se compone de uno o más

<sup>3</sup> T.A. van Dijk, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1978.

intercambios. La interacción está conformada por una serie no ordenada de transacciones.

Presentamos a continuación un cuadro representativo del modelo completo de Sinclair y Coulthard. En el mismo, detallamos para cada rango la siguiente información:

a) En la columna de la izquierda: cuáles son los elementos que componen su estructura (elementos estructurales). Entre paréntesis aparece la abreviatura de cada uno.

b) En la columna central: cómo se combinan los elementos estructurales para dar lugar a esa estructura. En esta columna, todo elemento que se coloca entre paréntesis es optativo.

c) En la columna de la derecha: qué clases de unidades del rango inmediatamente inferior se combinan para dar lugar a la del rango en cuestión. En el caso de aparecer una lista de unidades significa que se debe optar por una de las del listado.

**RANGO I: LECCION O INTERACCION**

Elementos estructurales	Estructura	Clases
	serie no ordenada de transacciones	

**RANGO II: TRANSACCION**

Elementos Estructurales	Estructura	Clases de Intercambio
Preliminar (P)	P M (M <sup>2</sup> ..M <sup>n</sup> ) (T)	P, T : Fronterizos (Organizacionales)
Medio (M)		M: Central (o pedagógico)
Terminal (T)		

**RANGO III: INTERCAMBIO FRONTERIZO (U ORGANIZACIONAL)**

Elementos estructurales	Estructura	Clases de Jugada
Marco (Mr)	(Mr) (F)	Mr: Enmarcación
Foco (F)		F: Focalización

**RANGO III: INTERCAMBIO CENTRAL (O PEDAGOGICO)**

Elementos estructurales	Estructura	Clases de Jugada
Iniciación (I)	I (R) (Rt)	I: Apertura
Respuesta (R)		R: Respuesta

Retroalimentación (Rt)

Rt: Continuación ("Follow up")

---

**RANGO IV: JUGADA DE ENMARCACION**

---

Elementos estructurales	Estructura	Clases de Acto
Núcleo (n)	n c	n: marcador
Calificador (c)		c: acento silencioso

---

---

**RANGO IV: JUGADA DE FOCALIZACION**

---

Elementos estructurales	Estructura	Clases de Acto
Señal (s)	(s) (pre-n) n (post-n)	s: marcador
Pre-núcleo (pre-n)		pre-n: iniciador ("starter")
Núcleo (n)		n: metaaserción conclusión
Post-núcleo (post-n)		post-n: comentario

---

---

**RANGO IV: JUGADA DE APERTURA**

---

Elementos Estructurales	Estructura	Clases de Acto
Señal (s)	(s) (pre-n) n (post-n)	s: marcador
Pre-núcleo (pre-n)		pre-n: iniciador ("starter")
Núcleo (n)		n: elicitación <sup>4</sup> directiva información
Post-núcleo (post-n) <sup>5</sup>		chequeo post-n: insistencia indicio

---

<sup>4</sup> Si bien la palabra 'elicitación' no figura en el diccionario de la R.A.E., nos permitimos traducir con ella el vocablo 'elicitation' del texto en inglés, tal como lo hizo la Dra. Dumitrescu de la Universidad de Los Angeles en un curso que, sobre análisis del discurso oral, dictó en la U.N.C. en noviembre de 1993.

<sup>5</sup> Los autores incluyen aquí otro elemento estructural más, 'selección', que deliberadamente omitimos, por considerar que su uso está restringido a la interacción profesor-alumnos y no tiene lugar en conversaciones entre dos personas.

**RANGO IV: JUGADA DE RESPUESTA**

Elementos Estructurales	Estructura	Clases de Acto
Pre-núcleo (pre-n)	(pre-n) n	pre-n: reconocimiento
Núcleo (n)	(post-n)	n: réplica reacción reconocimiento
Post-núcleo (post-n)		post-n: comentario

**RANGO IV: JUGADA DE CONTINUACION ("FOLLOW UP")**

Elementos Estructurales	Estructura	Clases de Acto
Pre-núcleo (pre-n)	(pre-n) (n)	pre-n: aceptación
Núcleo (n)	(post-n)	n: evaluación
Post-núcleo (post-n)		post-n: comentario

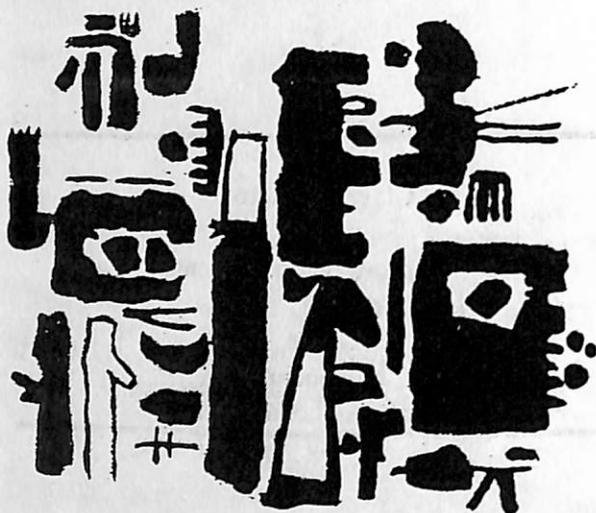
Para continuar con la presentación del modelo de análisis, consideramos necesario agregar algunas precisiones sobre las diferentes clases de actos que aparecen en el cuadro. Luego, comentaremos la estructura de las jugadas y los intercambios.

**ACTOS**

Al hablar de actos, es necesario aclarar que Sinclair y Coulthard distinguen especialmente los actos del discurso de su estructura gramatical, ya que la estructura gramatical no es suficiente para indicar qué acto del discurso se realiza. Para el análisis de la conversación son relevantes la información y la posición del acto en el discurso. Mientras que la gramática se ocupa

de las propiedades formales del ítem, el análisis del discurso se ocupa de sus propiedades funcionales.

Los analistas del discurso oral distinguen tres clases mayores de actos, que están presentes en toda interacción: elicitación, información, directiva. La elicitación es un acto cuya función es requerir una respuesta lingüística. Todo acto de información tiene como función transmitir ideas, opiniones, comunicar hechos. Una directiva es un acto que tiene como función requerir una respuesta no lingüística. Una elicitación, una información y una directiva pueden ser realizadas, respectivamente, mediante una oración interrogativa, una declarativa y una imperativa. En estos casos hablamos de formas no marcadas. En los casos en que esto no ocurre, estamos frente a formas marcadas de realización de un acto.



Descripción de los actos

**Marcador**

Se realiza mediante una clase cerrada de formas 'bien', 'bueno', 'muy bien'. Su función es marcar límites en el discurso (p. ej.: el comienzo de un turno).

**Acento silencioso**

Es una pausa que sigue a un marcador. Su función es dar relevancia al marcador cuando éste es el núcleo de una jugada de enmarcación que indica el comienzo de un intercambio fronterizo.

**Iniciador ("starter")**

Se realiza mediante una aserción, una pregunta o una orden. Su función es proporcionar información o llamar la atención sobre algún tema, de manera tal que la iniciación obtenga una respuesta correcta.

**Metaaserción**

Se realiza mediante una aserción que, de manera general, anticipa de qué se va a hablar (ej.: "Ahora hablemos/ vamos a hablar de..."). Se utiliza para que el interlocutor conozca el propósito del intercambio subsiguiente.

**Conclusión**

Se realiza mediante una aserción en la que aparecen los ítems léxicos 'entonces', 'así' (ej.: 'Entonces, lo que hemos dicho es que...'). Es lo opuesto de la metaaserción. Su función es resumir lo que se ha hablado.

**Elicitación**

Realizada (en su forma no marcada) mediante una pregunta. Su función es requerir respuesta lingüística.

**Directiva**

Se realiza mediante una orden. Su función es requerir respuesta no lingüística.

**Información**

Se realiza (en su forma no marcada) mediante una oración declarativa. Su única función es brindar información. Como respuesta, el interlocutor asiente, indicando que está atendiendo a lo que se dice.

**Chequeo**

Se realiza mediante preguntas polares. En el aula, son las preguntas "reales" que formula el docente, en el sentido de que no conoce la respuesta (ej.: '¿terminaron el ejercicio?' '¿se entiende?').

**Insistencia**

Realizado por una clase cerrada de ítems: 'adelante', 'vamos', 'rápido'. Su función es reforzar una directiva o una elicitación.

**Indicio**

Se realiza mediante una aserción, una orden o una pregunta. Su función es proveer información adicional que ayude a responder a una elicitación o a cumplir con una directiva.

### Reconocimiento

Realizado por ítems como 'sí', 'mm', 'ahá', y otros gestos y expresiones no verbales. Indica que se ha entendido la iniciación y, si el núcleo de ésta fue una directiva, que el interlocutor tiene la intención de cumplir con ella.

### Réplica

Realizada por una pregunta o aserción. Provee una respuesta lingüística apropiada a una elicitación.

### Reacción

Se realiza mediante una conducta no lingüística (una acción). Proporciona una respuesta apropiada a una directiva.

### Comentario

Realizado por una aserción o cualquier forma lingüística que indique que se está haciendo una elaboración posterior relacionada con el núcleo de la jugada. Su función es ampliar o explicar lo dicho, o proporcionar información adicional a la dada en el núcleo de la jugada.

### Aceptación

Realizada por una clase cerrada de expresiones -'Sí', 'No', 'Bien'- más la repetición de la respuesta del interlocutor. Su función es indicar que el hablante (o el docente, en el aula) ha escuchado la respuesta (o ha visto la reacción) y la considera apropiada.

### Evaluación

Realizada por una aserción o cualquier expresión que evalúe la calidad de la respuesta -verbal o no verbal- (ej.: 'Bien', 'Muy interesante').

## JUGADAS

Hay cinco clases de jugadas, que realizan dos clases de intercambios. Los intercambios fronterizos se realizan mediante las jugadas de enmarcación y focalización; los centrales, mediante las de apertura, respuesta y continuación ('follow up'). Cada una de estas jugadas tiene una función específica. Las de enmarcación aparecen en todo discurso oral; generalmente, a éstas les sigue una jugada de focalización, cuya función es hablar sobre el discurso. Una jugada de apertura da lugar a que los demás interlocutores participen en el intercambio. Apertura y respuesta son complementarias: el tipo de jugada de respuesta depende de la jugada de apertura, pues debe responder a ésta. La tercera clase de jugada del intercambio central es la continuación, que es importante sobre todo en el salón de clase, pues sirve para hacer conocer al alumno si su respuesta, o su reacción, ha sido la apropiada.



## INTERCAMBIOS

Pueden ser de dos tipos: fronterizos o pedagógicos (llamados organizacionales y centrales -conversacionales-, respectivamente, cuando no se trata de un

discurso en el salón de clase). Los intercambios fronterizos u organizacionales señalan el inicio o el final de una transacción. Los intercambios centrales o conversacionales constituyen el núcleo de una transacción.

Cualquiera de estos intercambios puede ser libre o ligado. Los intercambios libres son aquellos que contienen todos los elementos estructurales. Los ligados, están incompletos; generalmente les falta la jugada inicial o el núcleo de ésta, que en estos casos se refiere al núcleo de la jugada anterior.

### TRANSACCIONES

Las transacciones constan de tres intercambios -preliminar, central, terminal- de los cuales sólo los dos primeros son obligatorios. El cambio de transacción se reconoce por la presencia de un intercambio preliminar y también por un cambio de tópico explícito.

Una vez detallado el modelo, transcribiremos el fragmento a analizar. Éste ha sido extraído de la "Muestra II"<sup>6</sup>. Los temas de la misma son: el porteño, profesión, música, viajes. El informante es un hombre de 35 años, soltero, nacido en Buenos Aires, donde siempre ha residido, salvo dos años durante los cuales vivió en Entre Ríos. Ha viajado por Europa y América. Profesión: abogado y docente universitario. Su padre, viajante de comercio, es natural de Entre Ríos; su madre, ama de casa, de Buenos Aires.

Se trata de un diálogo dirigido.

(...)

1.<sup>7</sup> Enc.- [¿Cómo le gusta pasar el tiempo libre?] [Su tiempo libre... o cómo le gustaría, si es que tiene algún tiempo libre.]

2. Inf.- [Mm... Bueno, es...] [yo pienso que no hay un ideal de pasar el tiempo libre...para siempre...eh...todo...]

3. Enc.- [Ahora, ahora]

4. Inf.[Todos los días, qué se yo; en este momento me encuentra en un momento que estoy excesivamente (usando un término porteño...eh...deportivo...)filtrado. Hoy sinceramente plantaría todo y me iría afuera, a tomar sol.]

5. Enc.-[Ah.] [Precisamente por eso ahora viene bien preguntarle.]

6. Inf.- [En este momento, sí; en otro momento mi tiempo libre me gustaría esté...usarlo eh... leyendo algo que realmente me atrajera; en otros momentos, qué se yo, esté... viajando por el exterior; en otro momento, saliendo con una mujer; cada m...] [es muy difícil así un... módulo omnicomprendivo de qué haría con mi tiempo libre.]

7. Enc.- [Claro.] [¿Pero tiene algún hobby especial, no?]

8. Inf.- [No, no.]

9. Enc.- [Hobbies especiales no tiene.]

10. Inf.- [Eh...no no no no, hobbies especiales ninguno.]

1. Enc.- [Bueno eh] [...] [¿qué piensa de su trabajo?]

2. Inf.- [Que es agobiador.... que es alienante...eh...]

3. Enc.- [Pero no lo es para todos los abogados.]

<sup>6</sup>Ana M. Barrenechea et al. (compiladores), *El habla de la ciudad de Buenos Aires*, Materiales, Instituto de Filología y Literatura Hispanoamericana Amado Alonso, Bs. As., 1987.

<sup>7</sup>Los números colocados a la izquierda de cada una de las intervenciones de los participantes del diálogo indican el número de turno de la conversación. En cada uno de sus turnos, los actos están separados por corchetes :[]]. La línea horizontal que aparece luego del décimo turno indica el final de la primera transacción.

4. Inf.- [Ah], [para mí lo es; esté... lo hago muy intensamente, lo hago muy pasionalmente... eh... y es un... una suerte de polos que atraen y repelen. Durante muchas horas de m... día lo odio pero pienso que si lo ad... lo odiara muy intensamente no lo haría con tanta dedicación.] [Algo lo debo querer, como algo más que forma de ganarme la vida y de permitir tener un... un nivel de bienes materiales.]

5. Enc.- [¿Le hubiera gustado ... esté ... hacer otro trabajo?]

6. Inf.- [Yo pienso que me hubiera gustado hacer a lo mejor muchos trabajos, pero en función de las condiciones particulares que yo tengo. Eh...si mañana tendría que volver a elegir y fuera honesto conmigo mismo, volvería a elegir abogacía.]

7. Enc. [Entonces le gusta.]

8. Inf.- [No no, no lo diría tan terminantemente... eh... mm... yo le diría lo siguiente...]

9. Enc.- [Si debería guiarse no tanto por las circunstancias...]

10. Inf.- [...yo le diría lo siguiente; evidentemente... eh... necesito... me gusta tener una porción determinada de bienes materiales tengo que m... entregar gran parte de mi tiempo a m... a trabajar en algo particular, ya sea profesional, comercial, etcétera. Eh... sumadas todas esas cosas, lo que más... para lo que eh... pa... parte... para todas esas actividades se requiere un mínimo de condiciones personales...]

11. Enc.- [Claro.]

12. Inf.- [...porque yo no le puedo decir que me... posiblemente me gustaría eh... ganarme la plata como violinista, pero, evidentemente yo no sé tocar el violín y no tengo ninguna facilidad para la música.

Ehm... vamos a s... a hablar en términos totalmente realistas.]

13. Enc.- [Sí]

14. Inf.- [Entonces as... mis aptitudes m... materiales o personales más mis apetencias... más mi necesidad de tener que trabajar, en la abogacía es donde mejor puedo satisfacer todas las cosas.]

15. Enc.- [Claro.]

16. Inf.- [Otra no hay...]

17. Enc.- [Exactamente...]

18. Inf.- [...de las que yo he conocido. No sé si está claro.]

19. Enc.- [Sí] [está muy claro]. [Está muy bien argumentado.] (...)



**María de los Angeles Dalmau y Marta Fabbri**

El siguiente cuadro presenta, siguiendo el modelo descripto, la organización interna del diálogo que se transcribió más arriba:

TURNO <sup>8</sup>	TRANSACCIÓN	INTERCAMBIO	JUGADA	ACTO
1.	1	Iniciación	Apertura	Starter (pre-n) Elicitación (n)
2.		Respuesta	Respuesta	Marcador (pre-n) Réplica (n)
3.		Iniciación	Apertura	Indicio (post-n) (aclaración) Réplica (n) Comentario (inserto en la réplica) (post-n)
4.		Respuesta 9		
5.		Iniciación	Apertura	Marcador (señal)
6.		Respuesta 9	Respuesta	Insistencia (post-n) Réplica (n)
7.		Follow up	Follow up	Comentario (post-n) Aceptación (pre-n)
7.		Iniciación	Apertura	Elicitación (n)
8.		Respuesta	Respuesta	Réplica (n)
9.		Iniciación	Apertura	Elicitación (n)
10.		Respuesta	Respuesta	Réplica (n)
1.	2	Iniciación	Enmarcación	Marcador (n) Acento Silencioso (cualifica- dor)
2.		Respuesta	Apertura Respuesta	Elicitación (n) Réplica (n)
3.		Iniciación	Apertura	Elicitación (marcada) (n)
4.		Respuesta	Respuesta	Asentimiento (pre-n) Réplica (n) Comentario (post-n)
5.		Iniciación	Apertura	Elicitación (n)
6.		Respuesta	Respuesta	Réplica (n)
7.	2	Iniciación	Apertura	Elicitación (marcada) (n)
8.		Respuesta	Respuesta	Réplica (n)
9.		Intento de iniciación frustrado		No llega a completarse el acto. No se percibe su fuerza ilocutiva
10. 12. 14. 16. 18.		Respuesta (continuación)	Respuesta de 8)	Réplica (n)
11. 13. 15. 17. 19		Follow up (continuación)	Follow up de 8)	Aceptación (pre-n)
		Follow up	Follow up	Aceptación (pre-n) Evaluación (n) Comentario (post-n)

<sup>8</sup>El número que se consigna en esta columna se corresponde con los  $\phi$  colocados en cada uno de los turnos en la transcripción del fragmento del diálogo.

<sup>9</sup> Intercambio ligado al primer intercambio.

Consideramos que es conveniente completar el análisis propuesto por Sinclair y Coulthard con una descripción del entramado del discurso, a fin de hacer más explícito el desarrollo interno de la conversación y la forma en que se combinan las distintas unidades propuestas por el modelo.

Como se observa en el cuadro, pueden señalarse en el fragmento de diálogo analizado dos transacciones. El tópico de la primera se refiere a la forma de usar el tiempo libre e incluye un subtópico sobre los hobbies; el tópico de la segunda se refiere a la opinión del informante sobre su trabajo.

La primera transacción se inicia con una pregunta, a cargo del encuestador, que funciona como 'starter' o iniciador; apenas enunciada, él mismo la reformula. Esta reformulación constituye el núcleo de esta jugada de apertura (elicitación). En esta modificación de la pregunta interviene el conocimiento del mundo que tiene el encuestador, ya que sabe cuál es la profesión del informante. El núcleo de la respuesta está precedido por una señal ("Mm...") seguida de un marcador ("Bueno, es") y continúa un acento silencioso. Estas son estrategias de las que se vale el informante para pensar y organizar su respuesta. Éste plantea la generalidad de la elicitación que se ha formulado. En el núcleo de la respuesta hay dos pausas; en la segunda, el encuestador toma otra vez el turno, aunque la respuesta quede incompleta, porque ya comprendió la observación que se le hizo y, por medio de una aclaración ("Ahora, ahora") circunscribe su elicitación al momento actual. De esta manera se produce un intercambio ligado. El informante retoma su turno y completa la idea iniciada en el turno anterior. Se ubica en el momento actual e informa acerca de su estado anímico y, refiriéndose a la palabra que empleará ('filtrado'), señala que es un

término "porteño... eh... deportivo". Incorpora en la jugada de respuesta un comentario para evaluar su propia expresión. Este intercambio se cierra con una réplica por parte del encuestado; a través de una evaluación puntualiza lo que haría.

El encuestador toma luego la palabra, inicia su turno con una señal ("Ah"). Incorpora luego un comentario sobre lo oportuno de su pregunta anterior, ligando, de esta manera, este intercambio al primero. Tenemos aquí una jugada de apertura sin su núcleo (presente en el intercambio inicial, al que se liga) pero que contiene un post-núcleo con un acto de insistencia. El informante abre una jugada de respuesta con una réplica, reforzando lo que haría en ese momento, y luego, informa lo que le gustaría hacer en otro momento; finaliza este intercambio con un post-núcleo: a través de un comentario, evalúa la pregunta formulada ("es muy difícil así... un módulo omnicomprendivo de qué haría con mi tiempo libre"). Este intercambio se cierra con un 'follow up' que contiene un acto de aceptación ("Claro").

Comienza otro intercambio que tiene como tema un subtópico del tópico del intercambio anterior. Es evidente que el encuestador se ha replanteado su forma de preguntar, ya que, frente a la amplitud de la primera pregunta, aquí se refiere a algo muy puntual, "algún hobby". Esta elicitación tiene la forma de una pregunta de confirmación, porque espera una respuesta afirmativa del interlocutor, que confirme su suposición de que "tiene algún hobby". El encuestado replica en forma negativa y lo hace dos veces, sin que medie ninguna pausa. Esta respuesta no da lugar a dudas; sin embargo, el encuestador, aferrado a su suposición, vuelve a emplear otra elicitación sobre el mismo tema. Esta vez, destaca el sintagma "hobbies especiales" mediante un proceso de

rematización. Este énfasis es captado por el informante, quien a su vez enfatiza su nueva réplica, con la negación repetida ahora cuatro veces, y con la expresión "hobbies especiales ninguno", donde también la ubicación del sintagma "hobbies especiales" da una entonación de foco, y el término "ninguno" refuerza la réplica negativa.

El encuestador introduce un nuevo tópico, inicia de esta forma una nueva transacción. El primer intercambio de ésta comienza con una jugada de enmarcación, la que contiene un marcador ("Bueno, eh") y un acento silencioso. Luego hay una jugada de apertura cuyo núcleo es una elicitación referida al tópico de esta segunda transacción: el trabajo. La réplica del informante posee un matiz negativo, enfatizado por la repetición de las palabras "que es". El encuestador inicia otra jugada de apertura con un pedido de acuerdo. El informante comienza su jugada con un acto de asentimiento y luego responde con una réplica a la elicitación formulada y agrega como postnúcleo un comentario evaluativo. El encuestador inicia una nueva apertura y, a través de una elicitación, intenta pasar a otro tópico: "otro trabajo que le hubiera gustado hacer". El encuestado replica señalando que le hubiese gustado "hacer a lo mejor muchos trabajos", pero finaliza confesando que volvería a elegir la abogacía. El encuestador, por medio de una elicitación marcada ("Entonces le gusta") espera recibir una respuesta afirmativa. La réplica del informante es directa y enfática, anuncia además una ampliación de la réplica ("yo le diría lo siguiente"). El encuestado hace una pausa, que es aprovechada por el encuestador para apropiarse del turno e intentar hacer un comentario o una elicitación por medio de un condicional que queda inconcluso, ya que antes de agregar la apódosis hace una pausa que permite al

informante retomar su turno. De esta manera, el informante inicia un largo parlamento que comienza con la repetición de las últimas palabras que había dicho antes.

Aquí la relación encuestador/informante toma un nuevo ritmo. El informante presentará un minucioso razonamiento sobre su relación con su trabajo; el encuestador, en tanto, limitará su participación a asentir:

- Claro.
- Sí.
- Claro.
- Exactamente.

Si nos apropiamos de la terminología empleada por Jakobson, podríamos indicar que estas intervenciones cumplen una función fática, ya que sólo sirven para mantener un contacto entre los interlocutores.

El informante finaliza su razonamiento con una elicitación que tiene por finalidad indicar que espera recibir una evaluación por parte del encuestador sobre, podríamos decir, su exposición-argumentativa. El encuestador inicia su turno con una jugada de 'follow up' (retroalimentación): acepta ("Sí"), evalúa ("está muy claro") y agrega un comentario ("Está muy bien argumentado"). Finaliza así el tópico tratado, y por lo tanto, también concluye la transacción.

Aunque el modelo de Sinclair y Coulthard puede ser reformulado<sup>10</sup>, su aporte central se mantiene intacto, pues permite corroborar que la conversación, lejos de ser asistemática y libre, está pautada por reglas internas. La ausencia de una planificación previa en la interacción oral, no refuta este planteo, ya que en el producto de cualquier conversación puede detectarse la presencia de elementos que se combinan de acuerdo con principios sistémicos determinados.

<sup>10</sup> Así lo han hecho Gill Francis y Susan Hunston en "Analysing every day conversation" en M. Coulthard, *op. cit.*, pp 123-161.

# "FERVOR DE BUENOS AIRES" O LA POÉTICA DE LA HUMILDAD

---

**Rodrigo Zuleta**  
Colombia - Alemania

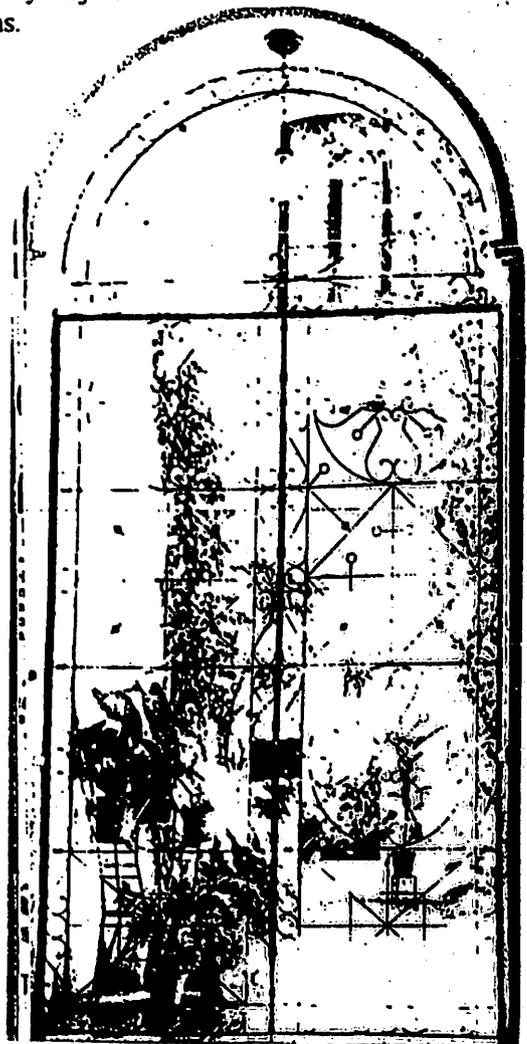
A mis maestros Rafael Gutiérrez  
Girardot y Manuel Hernández  
Benavides que acaso ya dijeron  
esta cosas.

**U**na primera lectura superficial de Fervor de Buenos Aires (1923) ya permite ver el libro como el testimonio de un regreso. Poemas como "La vuelta" o, ante todo, "Arrabal", dan la imagen de un hombre que ha estado fuera de su ciudad y que, al regresar, se reencuentra con ella:

"esta ciudad que yo creí mi pasado  
es mi porvenir, mi presente,  
los años que he vivido en Europa son  
ilusorios,  
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos  
Aires"

("Arrabal")

Ese regreso es un torno a algo que se vio como pasado. Esto es como algo abolido por un presente y un futuro distintos y desarraigados de ese pasado. Ese presente, que ahora se define como ilusorio, tuvo lugar



en Europa. Sin embargo ahora se ve que aquello también se nutría del pasado, de Buenos Aires.

Sabemos que la experiencia del regreso fue para Borges una experiencia geográfica individual. Pero sería traicionar su poética y su manera de ver el mundo si no intentáramos ver en ese regreso físico individual una cifra de otra cosa, si no pensáramos también en el regreso como símbolo. En un texto muy posterior, "Los cuatro ciclos", Borges define la historia del regreso como una de las cuatro historias que todo escritor está obligado a volver a contar y a intentar transformar. Y el regreso arquetípico, por así llamarlo, es el regreso de Ulises. En "Arte poética", contenido en El otro, el mismo (1964), Borges aprovecha la figura del regreso de Ulises para definir su concepción del arte:

"Cuentan que Ulises harto de prodigios  
Lloró de amor al divisar su Itaca  
Verde y humilde. El arte es esa Itaca  
De verde eternidad, no de prodigios".

O sea que el regreso, el regreso de Ulises, es el abandono de lo extraordinario para volver a lo habitual en donde se encuentra lo realmente poético. La correspondencia de esta imagen del regreso de Ulises con la del regreso de Borges a Buenos Aires - después de el había hecho un periplo por Europa, donde había militado en la "secta ultraísta" para luego "abjurar" de ella- salta a la vista y ya ha sido señalado muchas veces a propósito de la cuarteta de "Arte poética". Pero no sólo, al escribir "Arte poética" sino antes, ya en Fervor de Buenos Aires, el tema del regreso se asocia al tema del abandono de los "prodigios" vanguardista y a la búsqueda de una poética de la humildad.

Mientras en España, en Europa y en Hispanoamérica las vanguardias buscaban

definir lo poético de la manera más esotérica posible -en un tono que muchas veces se confundía con el de un discurso profético-político- Borges -en un poema titulado "El sur" - define por primera vez su poética humilde:

"Desde uno de tus patios haber mirado  
las antiguas estrellas,  
desde el banco de  
la sombra haber mirado  
esas luces dispersas  
que mi ignorancia no ha aprendido a  
nombrar  
ni ordenar en constelaciones,  
haber sentido el círculo del agua  
en el secreto aljibe,  
el olor del jazmín y la madre selva,  
el silencio del pájaro dormido,  
el arco del zaguán, la humedad  
-esas cosas, acaso, son el poema."

El poema, pues, no es lo extraordinario ni lo novedoso sino, por el contrario, lo habitual que parece haber estado siempre ahí y que ya ha sido repetido muchas veces. No se trata de buscar lo absolutamente inédito y presuntamente auténtico sino de ver como, infinitamente, se repiten muchas cosas. Si las vanguardias tenían algo que puede ser llamado una pretensión fundacional Borges sabe y reconoce que él es -como todos los hombres- el heredero de una tradición. El no es el fundador de la literatura ni de una literatura sino, sencillamente, una especie de traductor que, como lo dirá más tarde en un poema contenido en la cifra (1982), ha "ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas" ("La fama").

Las metáforas y las historias -Borges repetirá esta idea en varios textos posteriores- vuelven como "los astros y los hombres" "cíclicamente". La primera expresión de esa idea del eterno retorno de lo mismo está ya en Fervor de Buenos Aires en el poema titulado "El truco":

" Una lentitud cimarrona  
va demorando las palabras  
y como las alternativas del juego  
se repiten y se repiten,  
los jugadores de esta noche  
copian antiguas bazas  
hecho que resucita un poco, muy poco,  
a las generaciones de los mayores  
que legaron al tiempo de Buenos Aires  
los mismos versos y las mismas  
diabluras".

Así como es imposible jugar una baza nueva es también imposible generar versos completamente nuevos. Lo que creemos novedad es en verdad, otra entonación que le damos a eso que nos "legaron" los mayores. El individualismo extremo - cuya primera manifestación literaria es el romanticismo, con su teoría del genio, que se prolonga de algún modo en las vanguardias- pretende rebelarse contra este hecho. Borges, después de haber abjurado de las vanguardias, empieza a creer que lo más grande que le puede ocurrir al hombre es ser aceptado como parte de una tradición, como un hábito. En el poema "Llaneza", que también es un poema de regreso, se ve esto claramente:

"Se abre la verja del jardín  
con la docilidad de la página  
que una frecuente devoción interroga  
y adentro las miradas  
no precisan fijarse en los objetos  
que ya están cabalmente en la memoria.  
Conozco las costumbres y las almas  
y ese dialecto de alusiones  
que toda agrupación humana va urdiendo.  
No necesito hablar  
ni mentir privilegios;  
bien me conocen quienes aquí me rodean,  
bien saben mis congojas y mi flaqueza.  
Eso es alcanzar lo más alto,  
lo que tal vez nos dará el cielo:  
no admiraciones y victorias  
sino sencillamente ser admitidos  
como parte de una Realidad innegable,  
como las piedras y los árboles".

Al ser parte de esa "realidad innegable" - que en el poema es a la vez una casa, un libro y una costumbre, como puede verse si se lee con detenimiento- y aceptar seguir



jugando las mismas bazas que jugaron los mayores se renuncia a la pretención de originalidad absoluta y se acepta la literatura como una creación colectiva, como una obra que poco a poco van urdiendo todos los hombres. Ya en breve prólogo a la primera edición se rechaza la imagen del poeta como iluminado para dar paso a la idea de -como Borges lo diría más tarde- el poeta como amanuense del espíritu".

"Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tu lector de estos ejercicios y yo su redactor".

Borges, como poeta, renuncia así al aura de iluminado que por las mismas fechas reclamaba para sí, por ejemplo Pablo Neruda. En la concepción de Borges el poeta, el individuo, es algo fortuito. Hubiera podido ser cualquier lector que viera las cosas que estaban esperando ser miradas y cantadas. La pretención de rareza y extravagancia da paso a una aspiración a la normalidad. La altisonancia de las vanguardias se diluye en la serena y resignada certeza de quien se sabe perteneciente a un mundo:

"No necesito hablar  
ni mentir privilegios;  
bien me conocen quienes aquí me rodean,  
bien saben mis congojas y mi flaqueza".

La modesta serenidad que se trasluce en estos versos es imposible para un individualista radical. El proclamaría a alaridos sus congojas a las que no vería como su flaqueza sino como su fuerza.

Lo que los manuales escolares suelen definir como "ansias de absoluto" -y clasificar como una de las características del romanticismo- es una de las cadenas del

individualismo. Una de las variantes de esa ansia de absoluto es el ansia de inmortalidad personal. Otras es la obsesión por nombrarlo todo, por conocer el orden secreto del mundo. La imposibilidad de satisfacer esta ansia, en su segunda variante es tematizada por Borges en Fervor de Buenos Aires en el poema "Benares" (más tarde lo hará en poemas de madurez como "La luna" y "El otro tigre"). Hay algo que queda siempre fuera del verso, fuera de la literatura.

Sobre la posibilidad de satisfacer la segunda variante del ansia de absoluto, el deseo de inmortalidad personal, Borges no discute sencillamente se limita a poner en cuestión el sentido de esa ansia. El fundamento del deseo de inmortalidad personal es la visión terrorífica de la muerte. Y esa visión terrorífica -cuya manifestación literaria más clara es El sentimiento trágico de la vida de Miguel de Unamuno- se apoya en una hipervaloración de la vida individual que, en último término, no resulta ser una auténtica valoración sino una negación de su misma naturaleza en la medida en que se intenta desbordar los límites en los que la vida se da.

Borges opone a esa actitud una aceptación de los límites. Los tres poemas que se ocupan de la muerte en Fervor de Buenos Aires -"La recoleta",

"Remordimiento por cualquier muerte" e "Inscripción en cualquier sepulcro"- apuntan a ello y a una desterrorificación de la muerte. En "La recoleta" -que Manuel Hernández ha definido como una refutación poética de la muerte- el ámbito de lo que podemos platearnos, de lo que alcanza nuestro entendimiento y nuestra imaginación, se limita a la vida con lo cual, para el entendimiento humano, la vida es el único ámbito de lo real, el único ámbito en el las

categorias a priori del entendimiento definidas por Kant, espacio y tiempo, posibilitan tener un concepción de lo real:

"Vibrante en las espadas y en la pasión  
y dormida en la hiedra,  
sólo la vida existe  
el espacio y tiempo son formas tuyas,  
son instrumentos mágicos del alma,  
y cuando esta se apague,  
se apagarán con ella el espacio, el tiempo  
y la muerte,  
como al cesar la luz  
caduca el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue apagando".

La muerte es presentada aquí -al revés que, por ejemplo, en la visión católica barroca de Calderón de la Barca- como un reflejo de la vida que desaparece también al desaparecer ésta. Si la visión de la muerte en la literatura española, desde Jorge Manrique hasta Miguel Unamuno, proclamaba la vanidad de la vida o, al menos, se dolía de su precariedad, Borges procura invertir esta visión y, sin pensar en un posible más allá que ve como impensable, proclama la vida como lo único existente. En "Remordimiento por cualquier muerte" se confirma esta visión en realidad -como "ausencia del mundo"- y los vivos, entre los que se cuenta el poeta, como la continuación de la vida:

"Libre de la memoria y de la esperanza,  
ilimitado, abstracto, casi futuro,  
el muerto no es un muerto: es la muerte.  
Como el Dios de los místicos  
de quien deben negarse todos los  
predicados,  
el muerto ubicuamente ajeno  
no es sino la perdición y ausencia del  
mundo.  
Todo se lo robamos,  
no le dejamos ni un color ni una sílaba:  
aquí está el patio que ya no comparten sus  
ojos,  
allí la acera donde acechó su esperanza.

Hasta lo que pensamos podría estarlo pensando él también ; nos hemos repartido como ladrones el caudal de las noches y los días".



Aunque en este poema se observe, por así decirlo, cierto reparo en seguir viviendo cuando hay gente que muere, el siguiente poema sobre la muerte en Fervor de Buenos Aires, "Inscripción en cualquier sepulcro" parece refutar este reparo en la medida en que ve en el "robo" de los otros la única posible inmortalidad del muerto o, mejor, su inmortalidad inevitable.

"No arriesgue el mármol temerario  
gárrulas transgresiones al todopoder del  
olvido,  
enumerado con prolijidad  
el nombre, la opinión, los acontecimientos  
, la patria.  
Tanto abalorio bien adjudicado está a la  
tiniebla  
y el mármol no hablen lo que callan los  
hombres.  
Lo esencial de la vida fenecida  
-la trémula esperanza,  
el milagro implacable del dolor y el  
asombro del goce-  
siempre perdurará.  
Ciegamente reclama duración el alma  
arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,  
cuando tu mismo eres el espejo y la  
réplica  
de quienes nos alcanzaron tu tiempo  
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la  
tierra".

Así como el mundo no empieza con la vida individual -ni la literatura con algún arranque genial de un joven sudamericano o parisino- tampoco termina con la muerte sino que se prolonga en las vidas de otros, en la tradición que continua renovándose a través del tiempo. Los otros, los muertos, viven en nuestros pasos y nosotros viviremos en los pasos de otros. La conciencia de este hecho abre la necesidad de una solidaridad con los otros que va más allá de la muerte.

Sólo nos es dado vivir un trozo del largo camino de la tradición. Pero en ese trozo de tradición que vivimos está de algún modo ya toda la tradición en la medida en que el tiempo en que vivimos, en el presente, se encuentran el pasado y el futuro, siempre de alguna manera renovada. Esta preocupación por el tiempo y por la condensación del tiempo en el instante presente -que es lo mismo que decir la condensación de la tradición en el presente-, que Borges tematizará más tarde en poemas como "James Joyce", de El elogio de la sombra (1969) o "El instante" de El otro, el mismo (1964), ya se insinúa en Fervor de Buenos Aires aunque todavía sin la claridad que se ve, por ejemplo, en "El instante".

Pero más interesante que detenerse en las primeras indagaciones poéticas de Borges sobre el tiempo -en poemas como "Final de año" o "Trofeo"- resulta ver como Borges - desde el presente de 1923- mira el pasado argentino y su relación con el presente.

El pasado está representado por caudillo Juan Manuel de Rosas - quien también se alude en "El truco" cuando se habla de " la autoridad del as de espada/ como don Juan Manuel omnipotente"- en el poema que lleva el nombre del tirano.

Al comienzo del poema se describe el presente como un presente de serenidad que

contrasta con el pasado de zozobra simbolizado por Rosas:

"En la sala tranquila  
cuyo reloj derrama  
un tiempo sin aventuras ni asombro  
sobre la decente blancura  
que amortaja la pasión roja de la caoba,  
alguien, como reproche cariñoso,  
pronunció el nombre familiar y temido".  
Ese pasado se proyecta entonces sobre el  
presente como una amenaza lejana:  
"La imagen del tirano  
abarroto el instante,  
no clara como un mármol en la tarde,  
sino grande y umbria  
como la sombra de una montaña remota  
y conjeturas y memorias  
sucieron a la mención eventual  
como un eco insondable".

La visión que ofrece Borges del tirano es heredada de Sarmiento y la tradición liberal argentina en la que Rosas y el caudillismo son presentados como rezagos de la barbarie a la cual habría que oponer la civilización y el progreso:

" Famosamente infame  
su nombre fue desolación en las casas  
idolátrico amor en el gauchaje  
y horror del tajo en la garganta".

Sin embargo el presente del 1923 es, para el Borges sarmientista, el presente en el que todavía se disfruta del triunfo en la batalla de Caseros y de la derrota de Rosas. Rosas está ahí más como una sombra -que hay que descifrar y entender- que como una amenaza real. Por eso el horror de Rosas se diluye de algún modo en el presente tranquilo:

"Hoy el olvido borra su censo de muertes,  
porque son venales las muertes  
si las pensamos como parte del Tiempo,  
esa inmortalidad infatigable  
que anonada con silenciosa culpa las  
razas".

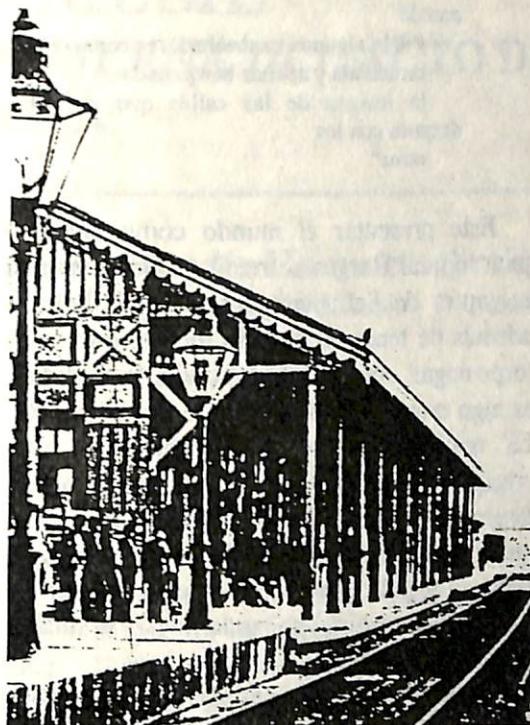
Y antes de intentar entregar la memoria de Rosas al olvido define en versos magistrales lo esencial del tirano, en términos similares a los que décadas más tarde usaría Karl Jaspers para definir el fenómeno psicosocial que hizo posible a Hitler como caudillo:

"No sé si Rosas  
fue sólo un ávido puñal como los abuelos  
decían,  
creo que fue como tu y yo  
un hecho entre los hechos  
que vivió entre la zozobra cotidiana  
y dirigió para exaltaciones y penas  
la incertidumbre de otros".

Pero aunque el Borges de 1923 creyera que podía destinar al olvido al tirano Rosas, como lo muestran los últimos versos ("ya Dios lo habrá olvidado/ y es menos una injuria que una piedad/ demorar su infinita disolución/ con limosnas de odio") el Borges posterior tendría que asistir a algo que podría llamarse "el regreso de Rosas", lo cual es un argumento más en defensa del verso de "La noche cíclica" que sostiene que "los hombres y los astros vuelven cíclicamente"- en forma del llamado "reversionismo" en la historia argentina y de su concomitante político del peronismo. En una nota posterior a Rosas -contenida en la edición de la Obras completas- se refiere a ello. "Hacia 1922 -escribe- nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en "revisar" la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible".

Esta nota muestra como el pasado cambia de sentido con el tiempo, como la interpretación del pasado determina ese

pasado y su relación con el presente por lo cual la tradición a la cual pertenece un escritor está permanentemente reventándose.



Pasar de esta idea a la idea -recurrente en Borges- del mundo como sueño, o de la historia como sueño si se quiere, no exige grandes saltos mortales. El mundo y la historia son definidos como sueño en la medida en que se asumen, no como realidades dadas independientemente de la mente humana, sino como elaboraciones humanas. Las cosas no están ahí, necesitan ser soñadas colectivamente por los hombres y si estos dejaran de soñarlas desaparecerían. Esta concepción poética -inspirada en el idealismo- encuentra expresión en Fervor de Buenos Aires en el poema "Amanecer":

"Si están ajenas de sustancia las cosas  
y si esta numerosa Buenos Aires  
no es más que un sueño  
que origen en compartida magia las almas

hay un instante  
en que peligra desafortunadamente su ser  
y es el instante estremecido del alba,  
cuando son pocos los que sueñan el  
mundo  
y sólo algunos trasnochadores conservan,  
cenicienta y apenas bosquejada  
la imagen de las calles que definirán  
después con los  
otros".

Este presentar el mundo como sueño - para lo cual Borges se remite a "la tremenda conjetura de Schopenhauer y de Berkeley"- además de tener un sentido lúdico, que sería torpe negar, señala que el mundo, la realidad, es algo que no puede ser dado por supuesto. La realidad, como la literatura, es una creación colectiva de los hombres. Lo que tenemos, la ciudad, la literatura, las palabras, no es dado por una tradición de hombres que soñaron y todo eso nosotros se lo dejaremos a otros que seguirán soñando nuestros sueños y transformándolos.

A diferencia de los solipsistas -a quienes los individualistas radicales siguen fatalmente- Borges nos sugiere que el mundo sea un sueño de un hombre sino de todos los hombres. Ese sueño infinito y colectivo no es otra cosa que la tradición que ese expresa alternativamente en forma de biblioteca, de ciudad o de juego de naipes. El que algunas imágenes de Fervor de Buenos Aires -casas como libros ("Se abre la verja del jardín/ con la docilidad de la página"), bazas como versos (en "El truco") o versos como calles (en "Las calles") inviten a pensar la ciudad, el juego y el libro como cosas que pueden sustituirse sirve para respaldar lo anterior y anticipa una de las que será una de las preocupaciones fundamentales de la obra borgiana: la visión del universo como biblioteca y de la biblioteca como universo.

Y esa preocupación es precisamente lo que explica una de las características de la

obra de Borges, que en Fervor de Buenos Aires sólo se advierte en "Amanecer", que más malos entendidos ha causado: la abundancia de citas. Esta ha sido calificada tan frecuente como equivocadamente como un rasgo de pedantería intelectual. Es todo lo contrario: es la humildad de reconocer que no se está en medio de una soledad genial sino que, por el contrario, se forma parte de una tradición con la cual se tiene una deuda.

En lo literario, como ya se dijo, esto lleva a un rechazo de la teoría del genio, lo cual quedará pasmado después en el primer verso de "Ariosto y los árabes":

"Nadie puede escribir un libro"

En lo político se rechaza el caudillismo -la versión política vulgarizada de la teoría del genio- y se ve en la imagen del caudillo no la imagen de un creador sino, como se dice en "Rosas", la de alguien que "dirige la incertidumbre de otros". La verdadera creación, tanto en lo político como en lo literario, no es ruidosa sino pudorosa y humilde porque sabe que sólo puede introducir modestas variaciones en el gran libro del mundo.

No todo nos está dado, el mundo no está en nuestra manos para que le echemos a rodar como una bola. El misterio y la duda están ahí como parte innegable de la realidad como se ve en el poema que cierra el libro titulado "Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922". También la felicidad en el amor, como se ve en "Trofeo", uno de los cuatro poemas de amor que aparecen en Fervor de Buenos Aires, nos es esquiva. Pero a pesar de todo Borges se resigna a su destino humano y busca la dicha dentro de éste, ignorando con una sonrisa amable la visión teocéntrica del mundo que quiere hacemos pensar en la muerte como el centro de la vida.

# EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS DE ROBERT MUSIL Y LA PROBLEMÁTICA MODERNA DEL ACTO DE NARRAR

Claudia Hammerschmidt  
Universidad de Colonia - Alemania

**L**a novela *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*)\* de Robert Musil representa el mundo aparente de una sociedad socavada anterior a 1914, de la misma manera que lo hace la novela de Thomas Mann, *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*). Pero mientras que Thomas Mann todavía adhiere a una estética del genio, producto de la tradición romántica, Musil, que también trata la contradicción ya topológica entre 'genialidad' y 'normalidad', amplía esta temática transformándola, por un lado, en el conflicto entre la exigencia subjetiva de 'particularidad' y sociedad industrializada de masas, la "ley de los números grandes" ("Gesetz der großen Zahlen"), y, por el otro, en la pregunta de cómo lograr seguir escribiendo literatura dentro de una modernidad

desindividualizada. El protagonista, Ulrich, cuyo apellido no se conoce "por consideración a su padre" ("aus Rücksicht auf seinen Vater" [p. 18]), expulsa al 'héroe' tradicional, al individuo ejecutor de hechos maravillosos, y se hace "héroe indiferente" ("gleichgültiger Held"<sup>1</sup>). Tanto su ausencia de atributos, ya tematizada en el título, como su pasividad - que, como queremos demostrar más tarde, según las propias palabras de Ulrich, mejor se designaría por el oxímoron "pasivismo activo" - lo contrastan con el 'héroe' de la novela tradicional, pero siempre sin llegar a hacerlo 'anti-héroe'. La problemática central de la novela, la legitimación del género dentro de la sociedad de masas, en la que subjetividad y particularidad se experimentan como anomalías de la norma, se evidencia por lo tanto en la posición híbrida del protagonista que el título ya tematiza.

La novela que sintomáticamente quedó fragmentaria se divide en tres partes. La parte I, "Una suerte de introducción" ("Eine Art

\* Todas las traducciones son nuestras y preceden a la cita de la versión alemana. Las citas de la novela en alemán corresponden a la edición de Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1983. La página de las citas se encuentran entre paréntesis al final de las mismas; cuando no está indicada, la cita se refiere a un término fundamental de la novela que se repite siempre.

<sup>1</sup> Cfr. Peter V. Zima, *Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München 1986, preferentemente pp. 55-69.

Einleitung") y la parte II, "Los simulacros de los hechos" ("Seinesgleichen geschicht"), constituyen el primer libro, la parte III, "Hacia el reino milenar (Los criminales)" ("Ins tausendjährige Reich (Die Verbrecher)", el segundo libro. *La indagación metatextual de la técnica novelística y de sus posibilidades*, ostensible en los títulos de la parte I y II, lo es mucho más en el primer capítulo del primer libro, titulado "Del que significativamente no resulta nada" ("Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht"). Como este capítulo concentra la problemática de toda la novela, nos parece fructífero analizarlo brevemente antes de dirigirnos al análisis de la novela en su totalidad.

El incipit, de importancia tradicional como entrada al mundo de la ficción, enfrenta al lector con una desviación no esperada del discurso: la entrada en la novela no es realizada por el discurso literario, sino por el científico. La tripartición macrosintáctica (discurso científico versus discurso ficticio; discurso intercalado de la instancia del narrador como transición<sup>2</sup>) discute indirectamente las diversas posibilidades miméticas y desenmascara la supuestamente exacta representación científica como equívoca: hechos como "un día hermoso de agosto del año 1913" ("ein schöner Augusttag des Jahres 1913" [p. 9]) no son representables por el discurso meteorológico (en vez de subrayar el área de alta presión el discurso meteorológico hace hincapié en el área de baja presión, de manera que nace la impresión de mal tiempo<sup>3</sup>). Pero como paralelamente se cita

<sup>2</sup> Cfr. Walter Moser, "Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus", en: Jacques Le Rider y Gérard Raulet (ed.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987, pp. 167-196; para el análisis de la tripartición macrosintáctica cfr. p. 172.

<sup>3</sup> Cfr. Wolf Dietrich Rasch, "Der Mann ohne Eigenschaften. Eine Interpretation des Romans", en: Renate von Heydebrand (ed.), *Robert Musil*, Darmstadt

el incipit novelístico tradicional - aunque designado en seguida como "pasado de moda" ("altmodisch" [p. 9]) por el narrador y por consiguiente puesto en duda -, la ubicación temporal de la acción novelística sólo se logra por partes: tanto el discurso científico como el ficticio son insuficientes y dudosos.

Asimismo la ubicación espacial resulta problemática. Después de la presentación del narrador de un día común en una metrópolis por medio de la observación global, tal enunciación se relativiza - ¿acaso se trata de Viena? - aclarando que la tentativa de ubicarse dentro del mundo proviene de la "época salvaje" ("Hordenzeit" [p. 9]) y que, en la vida moderna, se ha vuelto superflua. (Se suma a esta afirmación la anacronía descriptiva de la escena callejera analizada por Rasch: no se refiere en realidad a la presentación del tiempo narrado sino a la del tiempo narrante<sup>4</sup>). Pero como se realiza de todos modos una ubicación espacial, el texto novelístico mismo se pone en duda.

Si ya tiempo y espacio de la novela se degradaron a niveles inseguros, la introducción de los personajes en el texto que se ha vuelto ambivalente es muy problemática: la metamorfosis de la metrópolis en un sistema termodinámico aniquila toda individualidad y autonomía del sujeto, sus ideales europeos exigidos y defendidos desde el siglo XVIII. Desde que el narrador omnisciente deja la perspectiva global "en una suerte de 'zooming' narrativo"<sup>5</sup> y pone de relieve dos figuras que se diferencian de la masa amórfica, la denominación tentativa de los individuos no puede garantizar su identidad; todo lo contrario, justamente a través de la

1982, pp. 54-119; publicado originariamente en: Benno von Wiese (ed.), *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, tomo II: *Vom Realismus bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1963, pp. 361-419.

<sup>4</sup> Cfr. Rasch, op.cit., pp. 81-86.

<sup>5</sup> Walter Moser, op.cit., pp. 174-175.

denominación de las figuras, su identidad se cuestiona (cfr. Rasch que precisamente declaró esta puesta en duda de la identidad a través de la denominación indicando el desplazamiento sintáctico entre las diversas partes de la construcción condicional<sup>6</sup>). Los personajes mismos, innombrables, al contrario, se engañan manteniendo la confianza en una posible autonomía: creen saber tanto dónde están como quiénes son (llevan "las iniciales de sus nombres bordados significativamente en su ropa interior" - "die Anfangsbuchstaben ihrer Namen bedeutsam auf ihre Wäsche gestickt". [p. 10]), lo que problematiza su credibilidad desde el inicio.

Si después de la presentación de tiempo, espacio y personajes, realizada y puesta en duda paralelamente, el primer capítulo también presenta una primera forma de acción: también ésta subraya el carácter ambivalente de la narración, realizada primero y suspendida inmediatamente después. El accidente desordena la monotonía de la escena callejera (cfr. la interpretación de Ulf Eisele [1979] que quiere ver en la víctima del accidente la tematización del 'héroe' tradicional imposible<sup>7</sup>) y al mismo tiempo representa un comienzo de experiencia individual - la señora "sintió algo desagradable" ("fühlte etwas Unangenehmes" [p. 11]) -, pero no puede realizarlo plenamente: la explicación 'científica' del accidente que hace el acompañante de la señora (p. ej. "camino de freno" o ejemplos sacados de la estadística, p. 11) destruye el desorden provocado, de manera que finalmente se tiene la impresión de que el accidente nunca ocurrió.

Resumiendo lo antedicho, se puede afirmar que del primer capítulo "significativamente no

resulta nada" y todo, es decir, el paralelismo entre una narración tradicional fracasada y la tematización de los problemas narrativos que se presentan en la novela moderna que se logra en ese mismo fracaso, se mantiene en todos los niveles de la novela y constituye, como ahora queremos demostrarlo, la problemática central del protagonista. Las verdades se desplazan, dejan de ser ubicables o constatables; más bien se escapan sin cesar a su propia enunciación.

El problema del conocimiento de Ulrich, tematizado en el nivel interno de la novela, se vuelve el problema de todo narrar: tanto Ulrich como el narrador (y, en última instancia, también Musil) se ven confrontados constantemente con la aporía del intento por alcanzar un telos reacio a priori a todo acceso y que sólo puede ser acercado a través de un utopismo o de un ensayismo ilimitados, ya que la problemática narrativa de la novela y el problema existencial del protagonista son idénticos.

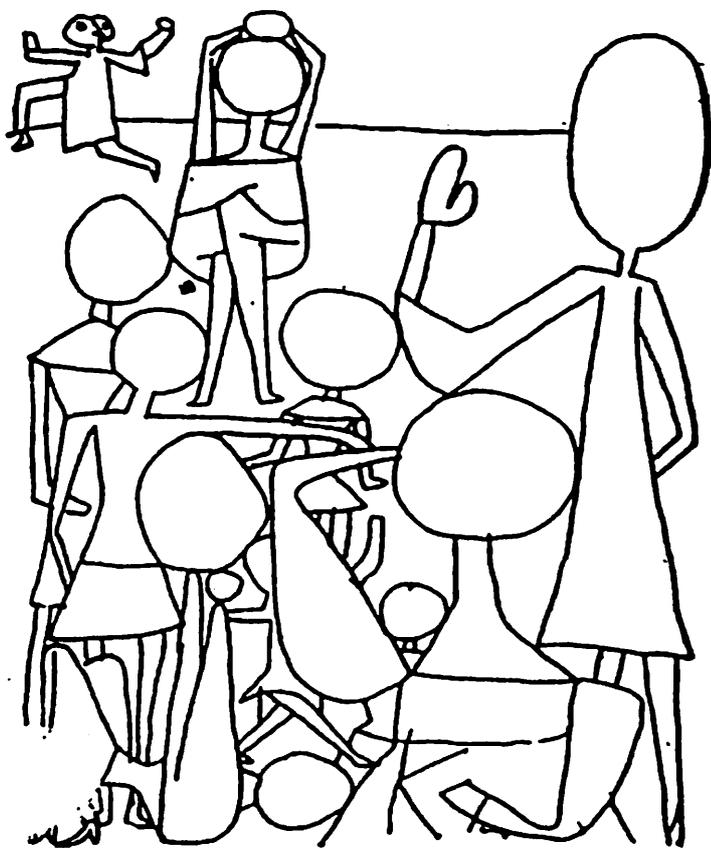
Ulrich ya había redactado en un ejercicio escolar de composición que Dios prefería hablar de su mundo en potencial: "Dios hace al mundo y piensa al mismo tiempo que todo podría ser distinto" ("Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein" [p. 19]). Por consiguiente, la 'verdad' no puede ser ubicada, ya que para esto falta la urgente necesidad no sólo de la simple existencia, sino también de todas sus modalidades definitivas. Si el mundo no obedece a un *hic et nunc* necesario, sólo se evidencian verdad, realidad e historia como "simulacros" ("Seinesgleichen"), cuya definición sólo se puede constituir en textos con espacios en blanco que pueden ser llenados variablemente (cfr. la 'técnica de abreviación' de Ulrich en capítulo II, 83 con el título "Los simulacros o ¿por qué no se inventa la historia?" - "Seinesgleichen geschieht oder warum erfindet man nicht, Geschichte?"). A la contingencia e intercambiabilidad de la historia

<sup>6</sup> Cfr. Rasch, op.cit., pp. 83-84.

<sup>7</sup> Ulf Eisele, "Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils *Mann ohne Eigenschaften*", en: Renate von Heydebrand (ed.), *Robert Musil*, op.cit., pp. 160-203.

(cfr. el incipit: paralelismo entre ubicación e imposibilidad de ubicación temporal) corresponde la ambivalencia del lugar: así como el primer capítulo presentaba la ciudad de Viena como metrópolis intercambiable, Austria deviene la "Kakania" híbrida ("Kakanien"), cuya indiferenciabilidad nominal entre "k.k." ("kaiserlich-königlich" [p. 34]) o "k. y k." ("kaiserlich und königlich" [p. 34]) según la opinión del narrador irónico lleva a la decadencia a través de un inexactitud idiomática<sup>8</sup>. Los habitantes de esta "Kakania" insegura, protagonistas o antagonistas de la "acción paralela" ("Parallelaktion"), poseen nueve caracteres intercambiables que respectivamente funcionan en sus contextos apropiados. Una 'personalidad armoniosa' que correspondía al ideal clásico ya no es más posible. El décimo carácter que finalmente se agrega afirma la disolución del sujeto moderno, descrito negativamente como "la fantasía pasiva de lugares vacíos" ("die passive Phantasie unausgefüllter Räume" [p. 34]) o "lugar vacío e invisible" ("leerer, unsichtbarer Raum" [p. 34]). Pero también aquí se puede constatar la doble discursividad de la novela: a la representación negativa corresponde del otro lado la posibilidad sugerida por la transición de conceptos petrificados de la realidad. El décimo carácter correspondería entonces a la sede del "sentido de lo posible" ("Möglichkeitssinn"), defendido por Ulrich, condición previa tanto para su "utopía del ensayismo" ("Utopie des Essayismus") como también para el proyecto utópico de la novela en su totalidad.

Esta "utopía del ensayismo" sólo puede entenderse en el contexto del "pasivismo activo" de Ulrich. La pasividad del protagonista - que lleva a la pobreza de acción



y a la 'pasividad' reflexiva de la novela - no tiene su origen en una eventual predisposición apriorística o resignación definitiva del protagonista (como por ejemplo la de Walter, uno de los espejos deformantes de Ulrich), sino que es por el contrario el producto consciente de una concepción de vida con leyes interinas que quieren ahorrar todas las potencialidades de Ulrich en vistas a una finalidad digna de aplicación. El protagonista, para el que "ninguna cosa, ningún yo, ninguna forma" ("kein Ding, kein Ich, keine Form" [p. 250]) están fijos, sino que son simples realizaciones casuales de una cantidad de elementos en principio ilimitada, trata permanentemente en una suerte de experimento de descubrir otras variantes igualmente posibles del resultado. También aquí el protagonista adopta la actitud del narrador que, como Ulrich, presenta a todos los personajes y a toda acción como estados o resultados hipotéticos e interinos, cuya configuración en un orden experimental

<sup>8</sup> Cfr. II, 98 del primer libro: "De un estado que murió a causa de un error idiomático" ("Aus einem Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde gegangen ist" [pp. 445-453]).

distinto cambiaría en otros elementos. Así como el demiurgo Dios (ya tematizado en la composición escolar por Ulrich), que sólo proyecta un mundo eternamente intercambiable en "intenciones todavía no despiertas" ("noch nicht erwachte Absichten"<sup>9</sup>), tanto Ulrich como el narrador enfrentan la intercambiabilidad de una realidad aparentemente petrificada; así como el demiurgo Dios, también ellos viven y narran en el potencial.

Los principios de desdoblamiento y pluralización que constituyen el narrar potencial - que además implica connotaciones futuristas<sup>10</sup> -, se reflejan en todos los niveles discursivos de la novela y se vuelven el modo narrativo central. La enunciación no puede ubicar nada definitivamente y por ende tampoco puede representar nada; tiene que abdicar de la intención mimética (cfr. el primer capítulo). A través de la insistencia explícita en su carácter de sustituto y su construcción inductiva, se reduce a una mera y autosuspensiva aproximación al objeto de la enunciación. Pero como la puesta en duda de la realidad que presenta el texto hace aparecer también la 'realidad' como resultado experimental transitorio y por consiguiente como acto escriturario interminable, este artificio narrativo vuelve a posibilitar la referencialidad enunciativa (también aquí cfr. el principio narrativo del primer capítulo: tematización paralela de una problemática y de la imposibilitación de su tematización). Sólo que esta referencialidad no es mimética, sino utópica: a través de la interferencia

ambivalente entre sujeto de enunciación, enunciación y objeto de enunciación - adaptación narrativa de un saber científico adquirido al principio del siglo XX que constata la imposibilidad de resultados experimentales objetivos por la interferencia inevitable del experimentador -, la pregunta de la dirección referencial (¿qué se refiere a qué?) se vuelve aporía y eterna postergación. No se establece ninguna linealidad o estructura hipotáctica que puedan ser remontadas a sus orígenes por vías lógico-causales, sino una simultaneidad, equivalencia y unidimensionalidad de todas las enunciaciones (para un análisis del carácter paratáctico de la hipotaxis musiliana cfr. Karl Markus Michel<sup>11</sup>). De esta manera, enunciación y cognición, texto y realidad, sujeto y objeto de la enunciación se hacen variables no diferenciables que se desbordan y apuntan a una diferenciación eterna. Lo "épico primitivo" (das "primitiv Epische" [p. 650]) como "orden narrativo" ("erzählerische Ordnung" [p. 650]) se extravió no sólo para Ulrich, sino para la novela como tal.

Asimismo la "acción paralela" predominante en el primer libro, su intención de competir con el jubileo alemán de treinta años a través del jubileo de setenta años del "emperador de paz" ("Friedenskaiser" [p. 88]) austriaco - ambos tendrán lugar en el año 1918 - se puede comprender en el contexto de su función narrativa y de la problemática mimética compleja tratada en y por la novela. Mientras que su intencionalidad declarada es llevada ad absurdum por el proceso histórico, la función de la "acción paralela" no se reduce a la sátira social, sino que obtiene también con sus actores 'en búsqueda de un ideal perdido' dimensiones metadiscursivas. El paralelismo no existe solamente entre los dos jubileos

<sup>9</sup> Cfr. todo el capítulo II, 62 del primer libro que está dedicado a la "utopía del ensayismo" ("Utopie des Essayismus").

<sup>10</sup> Cfr. Albrecht Schöne, "Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil", en: Renate Heydebrand (ed.), *Robert Musil*, op.cit., pp. 19-53; publicado originariamente en: *Euphorion* 55 (1961), pp. 196-220.

<sup>11</sup> Karl Markus Michel, "Die Utopie der Sprache", en: *Akzente* 1 (1954), pp. 23-35.

estatales intencionados o entre los gestos impropios de los personajes que meramente se citan - estos personajes que a pesar de la exacta descripción desde la perspectiva de Ulrich o del narrador (exactitud como condición imprescindible del experimento científico) degradan menos a individuos que a meros tipos representantes de una ideología preconcebida y estereotípica<sup>12</sup> -, sino también entre texto y realidad. Toda novela puede ser designada como "acción paralela", ya que como acto de escritura o de lectura siempre es acción y, comparada con la acción externa al texto, siempre es acción paralela. Pero el paralelismo implica a priori una intersección hipotética que recién se realiza en la prolongación ilimitada. De esta manera, el fracaso de la "acción paralela" puede ser entendido como la contribución musiliana a la teoría de la novela. La acción paralela utópica como la que lleva a cabo el propio Musil se hace búsqueda interminable. Los personajes no encuentran un ideal que pueda garantizar un ordo mundis, la novela no encuentra fin.

Si la "acción paralela", ensayo de los personajes - y del texto - de trabajar la 'realidad', se evidencia en una utopía siempre traslativa y nunca lograda, también su antítesis, la retirada intencionada del protagonista hacia 'el paraíso perdido' como repliegue narcisístico en la relación incestuosa con la hermana resulta ser una aporía. El "reino milenar" ("Tausendjähriges Reich"<sup>13</sup>), el deseo de Ulrich de unir las partes masculinas y femeninas en una fusión místico-mítica con Agathe para lograr el 'todo' andrógino - la aparición casi inmotivada de Agathe en la narración del segundo libro subraya su función violenta de 'dea ex

machina' y por consiguiente su construcción explícitamente literaria -, tiene que resultar como inalcanzable, porque sólo sería realizable en la asocialidad completa (cfr. la falsificación del testamento que hace Agathe como transgresión consciente de las normas sociales). El jardín arcádico, en el que las discusiones intensas y la aproximación extática entre los hermanos se llevan a cabo, puede ser considerado a su vez un símbolo para la situación escrituraria aporética. El principio del 'arte por el arte' o, más en general, el intento de una dicotomización absoluta entre escritura y realidad, de igual manera que la vida asocial de Ulrich y Agathe está condenado a un doble fracaso: ni son realizables (cfr. la irrupción del 'exterior', representado por el general Stumm von Bordwehr como agente de una realidad extra-arcádica) ni, aunque fueran realizables, sostenibles: el momento extático - "el otro estado" ("der andere Zustand") - sólo puede ser efímero. El éxtasis perpetuado es imposible, ya que per definitionem siempre sale de sí mismo y se supera. De la misma manera, también la escritura como entidad cerrada es imposible: se haría proyecto terminado, 'perfecto', y, de esta manera, superaría la referencialidad recíproca entre las diversas partes de la enunciación, es decir la enunciación misma.

La utopía se trasciende siempre; si se la alcanzara, dejaría de ser. Así como los poetas son expulsados de la República por Platón, porque no había lugar en la polis para la utopía, en la novela de Musil por el contrario el carácter fragmentario habla de la imposibilidad de una realización; en el Hombre sin atributos ya no se expulsa a la utopía, sino que se la impulsa en su constitución fragmentaria.

<sup>12</sup> Cfr. también para este aspecto el primer capítulo.

<sup>13</sup> Cfr. el título del segundo libro: "Hacia el reino milenar (Los criminales)" - "Ins tausendjährige Reich (Die Verbrecher)".

# NOTAS PARA UNA LECTURA DE "HIPOLITO" DE EURIPIDES

Margarita Garrido  
Universidad Nacional del Comahue

Numerosas figuras femeninas, que han suscitado la atención de escritores y demás estudiosos de Occidente, pertenecen a la Literatura Griega Clásica. En el drama estos personajes son motivo de inquietud para la sociedad representada en las obras. En *Las suplicantes*<sup>1</sup> un coro de mujeres propone la innovación del matrimonio. Esta institución se caracteriza por la procreación de hijos: la mujer, sin la participación de su voluntad, es entregada por el padre al marido<sup>2</sup>; por el contrario las protagonistas esquilianas, ante la violencia de sus pretendientes, eligen una nueva forma de convivencia<sup>3</sup>. En *Orestíada* el intrépido personaje de Clitemnestra, al matar a su marido, hijo de Atreo, poderoso rey y glorioso guerrero argivo, produce una conmoción en el ámbito familiar, social e inclusive divino. En *Antígona* la protagonista, con una acción ritual, se enfrenta al Estado tiránico y logra desbaratarlo. En *Medea* la maga, afectada por el amor a Jasón, venga su honor con la vida de seres muy queridos: sus hijos.

<sup>1</sup>-Eschyle, *Les suppliantes, Les perses, Les sept contre Thèbes, Promètèe enchainè*. T. I, Paris, Les belles lettres, 1976.

<sup>2</sup>-F. Rodríguez Adrados, "Hombre y mujer en la poesía y la vida griegas" en *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981.

<sup>3</sup>-*Les suppl.*, vs. 785-91, 1031-34, 1309-43, *op. cit.*



Con la intención de comprender la puesta en escena de estas figuras del género femenino, recordamos la definición aristotélica de la tragedia. En *Poética* 1150a se distingue "mythos" de "diánoia" el primero hace referencia a lo que se toma de la tradición, es la composición misma de las acciones; la segunda alude a lo que el poeta imprime en su particular versión<sup>4</sup> Con esto Aristóteles da cuenta del hecho de que el autor trágico toma un mito conocido por todos, pero su creación consiste en una reformulación de acuerdo al espíritu de la época en que tiene lugar la representación trágica. Entonces nos preguntamos ¿hasta qué punto este aspecto de la diánoia se manifiesta en *Hipólito*<sup>5</sup> de Eurípides?

En esta obra confluyen dos tradiciones. Una trata el tema de la madrastra enamorada del hijastro<sup>6</sup> aparece en el folklore universal. en el motivo de la mujer adúltera que, ante su marido, se queja de un intento de seducción y luego acusa al que ella no logró corromper<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Esto sostiene Leandro Pinkler a propósito de su análisis de la Antígona de Sófocles. Ver V. Juliá, W. Kohan, I. Castello O. Conde, I. Pinkler y J. Palant, *La tragedia griega*, Bs. As. Plus Ultra, 1993.

<sup>5</sup> Eurípides, *Hippolyte, Andrômaque, Hécube*, T. II. Paris, Les belles lettres, 1973.

<sup>6</sup> Este tema fue trabajado en *Hipólito velado*, obra de la cual sólo se han conservado míseros fragmentos, según J. Lasso de la Vega, "Hipólito y Fedra en Eurípides" en *Rev. Est. Clásicos*, No. 46, T. IX, 1965.

En *Hipólito velado*, la cuestión radica en que la misma Fedra declara su amor a Hipólito. Esta tragedia no parece haber sido del gusto del público pues el autor la modifica en *Hipólito coronado*: la nodriza, con la intención de ayudar a aquélla, declara a Hipólito el amor de Fedra. A esta versión actualmente se la conoce como *Hipólito*, 428 a. C. Ver F. Rodríguez Adrados, "Prólogo" a *Hipólito* de Eurípides, Madrid, Aguilar, 1972.

<sup>7</sup> Este tema no es original de Grecia. Se encuentra en una versión cananea recogida por Máspero, aproximadamente en 1600 a. C. Ver A. Omil de Piérola, "El tema de Fedra a través

del folklore" en *Actas del VIII Simposio de Lenguas Clásicas* Tucumán, 1983.

La otra plantea el tema de la mujer en relación con el mal, topos que había adquirido forma literaria en el relato hesiódico de Pandora, en *Teogonía* y *Trabajos y días*<sup>8</sup>

En este trabajo mostraremos que, en *Hipólito*, el mito de Pandora es sólo un resorte dramático para poner en tela de juicio una versión tradicional, adaptada a la circunstancia cultural ateniense creada por filósofos y sofistas. Con este propósito, estudiaremos el discurso del personaje homónimo -vs. 616, 669-. Luego, lo insertaremos en el marco de la enunciación de la tragedia relacionándolo, especialmente, con el discurso de Fedra, vs. 373-430. Por último, compararemos la concepción de género que articula esta obra con la que aparece en *Teogonía* vs. 535-616 y *Trabajos y días* vs. 45-105.



del folklore" en *Actas del VIII Simposio de Lenguas Clásicas* Tucumán, 1983.

<sup>8</sup> Hesíodo, *Teogonía*, vs. 535-616 y *Trabajos y días*, vs. 45-105. Ver J. P. Vernant, "El mito prometeico en Hesíodo" en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, S. XXI, 1982.

El citado discurso de Hipólito, ubicado en el segundo episodio, tiene una estructura bipartita<sup>9</sup>: la primera es más extensa que la segunda. En aquélla la estrategia del personaje consiste en plantear el conflicto entre "hombres" y "mujeres" como marco en el que inserta, en la segunda parte, su conflicto con Fedra. A partir de un esbozo general va preparando el clima para tratar una cuestión particular y personal. Ambas partes mantienen una relación intrínseca de simetría inversa, en quiasmo: al componente interpelativo-programático y luego descriptivo<sup>10</sup> del comienzo le sigue el mismo esquema, invertido, al final. Las secuencias que inician y cierran este discurso son interpelativas porque Hipólito invoca a Zeus en el ámbito divino y a la nodriza de Fedra en el humano: ambos personajes son el aparente blanco de su discurso como recurso para no nombrar a la destinataria real. También estas secuencias son programáticas porque

Hipólito hace una propuesta de vida que refleja su particular rechazo hacia la mujer: en el proemio plantea una situación utópica que consiste en la propagación de la especie humana sin la existencia del otro sexo<sup>11</sup>; en el epílogo, con una actitud más flexible, propone la modificación de lo femenino para posibilitar su inserción social.

En estas secuencias Hipólito descubre su temperamento: en el proemio, indignado, censura a Zeus por haber creado a la mujer; en el epílogo, furioso, reprocha a la nodriza por la falta de una conducta virtuosa en Fedra. En la parte inicial no utiliza marcas lingüísticas que lo señalen como individuo sino que, a través de un plural inclusivo, aparece como representante del género masculino haciendo partícipes de su opinión a todos los hombres: en cambio en el epílogo devela sentimientos que determinan su grado de exaltación emocional y muestran su clara postura personal<sup>12</sup>. Este marco impregnado de afectividad es breve con respecto al resto del discurso<sup>13</sup> donde Hipólito intenta demostrar su tesis.

<sup>9</sup> Ver cuadro siguiente:

Primera parte (vs. 616-651)		Segunda parte (vs. 651-69)	
A ————— B		-B- —A-	
<i>Proemio</i>		<i>Epílogo</i>	
vs. 616-25	625-51	651-56	656-69
(9 vs)	(26 vs)	(5 vs)	(13 vs)
<i>Interp.</i>	<i>descript.</i>	<i>descript.</i>	<i>interp.</i>
<i>progr.</i>		<i>progr.</i>	
<i>Primera parte:</i>		<i>Segunda parte:</i>	
<i>Visión general del tema</i>		<i>Visión particular</i>	
<i>Confl. Divinidad-Humanid.</i>		<i>Confl. Hombres-</i>	
		<i>Mujeres</i>	
<i>Confl. Hombres- Mujeres</i>		<i>Confl. Fedra-</i>	
		<i>Hipólito.</i>	

<sup>10</sup> Esta terminología pertenece a E. Verón en "La palabra adversativa" en E. Verón y otros, *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*, Bs. As., Hachete, 1987.



<sup>11</sup> Utiliza un periodo hipotético de matiz real. *Hippol.*, v.618, op. cit.

<sup>12</sup> Hipólito usa la primera persona, cláusulas desiderativas y construcciones verbales con valor iterativo.

<sup>13</sup> *Hippol.* vs.625-56, op. cit. Ver cuadro, nota 10.

Con el fin de llegar a una mejor comprensión de este discurso, analizaremos cada una de sus secuencias.

En el proemio Hipólito trata el tema del origen del género femenino. Menciona dos ámbitos, el divino y humano. Este último es el espacio donde los dioses ejecutan sus creaciones. A su vez, en el ámbito humano, distingue mujeres y varones: aquélla son malévolos agentes y éstos, sus víctimas. De esta manera el componente masculino es doble víctima: de la mujer y de los dioses que la crearon. Esto surge desde el inicio del proemio, cuando se pregunta "OH ZEUS ¿POR QUE AL FRAUDULENTO MAL DE LOS HOMBRES, A LAS MUJERES. ESTABLECISTE BAJO LA LUZ DEL SOL?"<sup>14</sup> Inmediatamente después formula una respuesta introducida por la conjunción causal que cohesionan los dos primeros versos al resto del proemio. Allí desarrolla un razonamiento silogístico entimemático que cuestiona la contribución femenina a la procreación de la especie humana. Opina que, si los dioses hubieran querido, el hombre hubiera podido logrado solo, por esto, concluye afirmando que éste es necesario mientras que la mujer, no. Con este planteo determina que los dioses son los responsables del destino del hombre debido al rol que desempeña junto a la mujer.



<sup>14</sup> Hippol. vs. 616-7, op. cit.

A continuación está la parte media del discurso, constituida en dos secuencias<sup>15</sup>. En la primera, la más extensa, Hipólito sostiene que la mujer es un mal en el ámbito humano así como Cipris lo es en el divino. Convierte a la diosa en causa de la desdicha del género masculino, pero no concentra su atención en aquélla sino que enfoca una institución humana: el matrimonio. Referidos a éste desarrolla tres argumentos en los que adopta preferentemente la perspectiva impersonal. En el primero, el más extenso<sup>16</sup>, afirma que la mujer es perjudicial para la economía del hogar pues a causa de ella el hombre consume sus bienes<sup>17</sup>. Señala una valoración negativa de la misma al comparar padre y marido ambos, en diferentes circunstancias, dilapidan sus bienes por la mujer. Irónicamente, establece una contraposición de actitudes por una parte, señala el hecho de que el mismo padre pretende el alejamiento de su hija -sabiéndola un mal- por otra, describe la fatua alegría del marido al recibir una mujer -creyéndola un bien-. Más aún, en este caso, establece la oposición entre lo que éste siente y lo que debería sentir<sup>18</sup>. Con esta red de antítesis que contiene un juego entre apariencia y esencia Hipólito muestra la situación del hombre casado que, procurando el bien, con la mujer obtiene su propio mal. Además, en torno a la imagen femenina construye un amplio campo semántico negativo distinguido por la

<sup>15</sup> Hippol. vs. 625-656. Ver cuadro nota 10.

<sup>16</sup> Hippol. vs. 625-34, op. cit.

<sup>17</sup> En ambos versos hay una construcción de acusativo referido a la riqueza del hogar; en ellos esa construcción recibe la acción de un nominativo. Hippol. vs. 626 y 633, op. cit.

<sup>18</sup> Con un verbo de perfecto, ubicado al comienzo del verso 631, describe la fatua alegría del marido y con un adjetivo, también a comienzo de un verso 633, lo convierte en poseedor de la infelicidad. Hippol., op. cit.

reiteración del lexema "mal"<sup>19</sup>: éste aparece en grado superlativo amplificando el sentido negativo anteriormente señalado. Frente a la abundancia de connotativos para la mujer, destaca el único epíteto que atribuye al hombre: "desdichado"<sup>20</sup> precisamente por la nefasta situación económica que provoca la mujer.

Posteriormente, en el segundo argumento<sup>21</sup>, afirma que el matrimonio es un medio para establecer alianzas entre familias nobles, no obstante sostiene que en el ámbito privado con la mujer sólo se obtiene infelicidad. Consolida esto al indicar el clima de tensión que vive el hombre casado; para ello recurre a un dilema en el que, en cada alternativa de la estructura binaria en disyunción, reniega de la calidad de vida matrimonial.

Luego, en el tercer argumento<sup>22</sup>, presenta nuevamente a Cipris relacionada con la mujer inteligente y dice que tanto aquella como ésta son causa de inmoralidad. Aquí deja desbordar su subjetividad descargando todo su odio en aquella clase de mujer<sup>23</sup>. Inmediatamente después hace una propuesta de acción que encubierta tras una forma impersonal descubre su más íntimo deseo: la exclusión social del género femenino<sup>24</sup>. Por último, confirma la malévola esencia femenina<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> *Hippol.*, vs. 616, 625, 627, 630, 631, 632, op. cit.

<sup>20</sup> Este adjetivo está ubicado precisamente al lado de la expresión de sentido económico. *Hippol.*, vs. 633, op. cit.

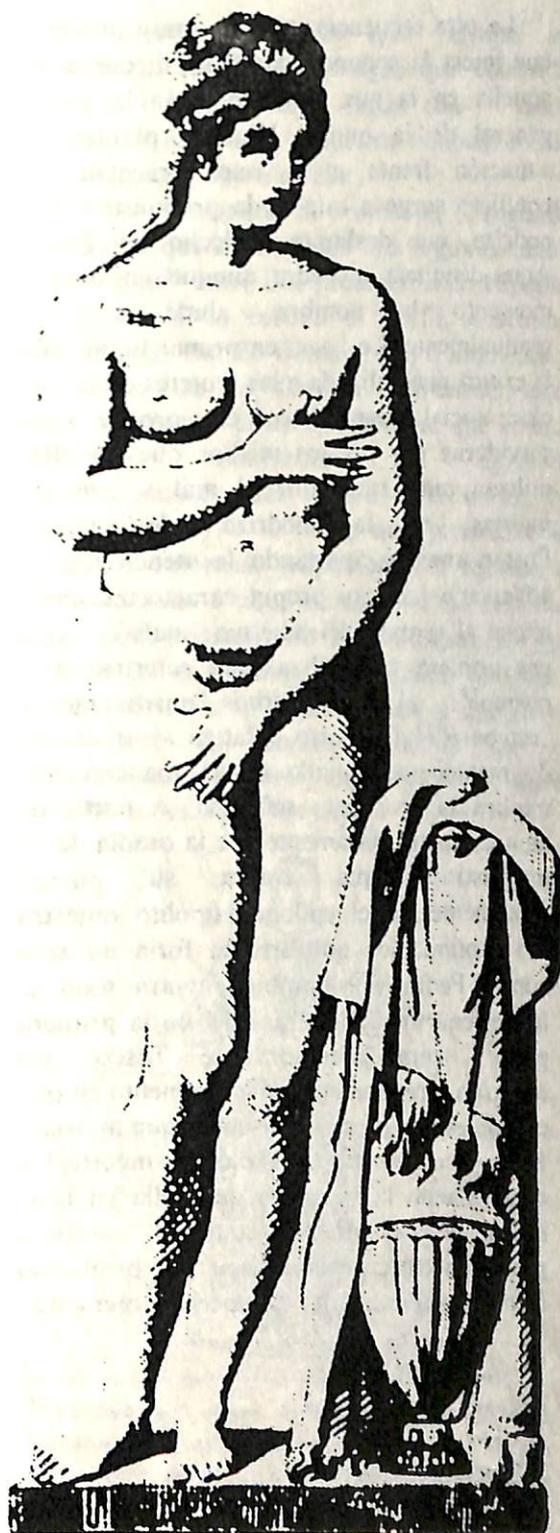
<sup>21</sup> *Hippol.*, vs. 634-38, op. cit.

<sup>22</sup> *Hippol.*, vs. 638-45, op. cit.

<sup>23</sup> Utiliza la primera persona, realzándola ante la tercera de los versos que sirven de marco al enunciado. *Hippol.*, vs. 640-41, op. cit.

<sup>24</sup> *Hippol.*, vs. 645-49, op. cit.

<sup>25</sup> *Hippol.*, vs. 650-51, op. cit.



La otra secuencia interna -muy breve<sup>26</sup>, que inicia la segunda parte del discurso, es aquella en la que, dejando atrás la visión general de la mujer, Hipólito plantea su situación frente a la reina treceña. El conflicto surge a raíz de la propuesta de la nodriza, que deshonra el lecho de Teseo. Aquí denuncia a Fedra aunque en ningún momento la nombra alude a ella gradualmente. Lo hace, en primer lugar, con la crítica generalizada a las mujeres de la alta clase social; después, con el reproche a las servidoras por ser los medios que aquéllas utilizan para transmitir el mal y con las injurias a la nodriza de Fedra. Posteriormente, apartando la atención a su adversaria hace su propia caracterización<sup>27</sup> opone al sentido del adjetivo "malo" -que por primera vez utiliza para referirse a sí mismo<sup>28</sup> el de los verbos "purificarse" y "ser puro"<sup>29</sup>. Con esto enfatiza su intención de mantenerse alejado de la mancha que implica la propuesta señalada. A partir de aquí denuncia claramente que la osadía de su madrastra atenta contra su pureza. Finalmente, en el epílogo Hipólito muestra sus sentimientos que arrojan furia no sólo contra Fedra sino también contra todo el linaje femenino. Mientras que, en la primera parte<sup>30</sup> jura silencio ante Teseo, sin embargo, precisamente en el momento en que este no está expresa un discurso que injuria a Fedra y su nodriza, anhelando su muerte<sup>31</sup> y consolidando la sentencia que sella su tesis inicial. Posteriormente, ante el conflicto planteado entre géneros hace una propuesta formulada desde una perspectiva personal

<sup>26</sup> *Hippol.*, vs. 651-56, op. cit.

<sup>27</sup> *Hippol.*, vs. 653-56, op. cit.

<sup>28</sup> *Hippol.*, vs. 654, op. cit.

<sup>29</sup> *Hippol.*, vs. 653 y 655, op. cit.

<sup>30</sup> *Hippol.*, vs. 656-64, op. cit.

<sup>31</sup> *Hippol.*, vs. 664, op. cit.

exige que a las mujeres se les "enseñe la virtud"<sup>32</sup> o bien, que a él se le permita insultarlas siempre<sup>33</sup>. De esta manera, ante la malévolos esencia femenina, propone la inversión de roles donde el hombre sea agente y la mujer, su objeto.

En síntesis, es cuestionable la persuasividad de este discurso porque hay elementos que desvirtúan su tesis. Al utilizar como estrategia argumentativa una oposición entre géneros, Hipólito presenta una clara contradicción en el prólogo enfoca la vida del hombre casado como una situación sin salida, por el contrario, en el epílogo pone énfasis en la posibilidad de cambio a través de la educación de la mujer.



<sup>32</sup> La educación es un concepto vigente en la circunstancia cultural del siglo V ateniense, a partir de las especulaciones filosóficas W Jaeger, "Los sofistas" en *Paideia*, México, F. C. E., 1947.

<sup>33</sup> Realiza un acto ilocutorio de carácter directivo, en una cláusula en disyunción, *Hippol.*, vs. 667-8, op. cit.

## NOTAS PARA UNA LECTURA

Para profundizar el análisis, observaremos la interacción de este discurso en el resto de la obra. Enfocaremos a Fedra, considerándola el motivo que desnuda la conciencia de Hipólito. Ella aparece sólo en los dos episodios iniciales. En el primero, bastante extenso<sup>34</sup>, se debate entre la pasión por su hijastro y sus deberes de esposa, madre y reina, entre otros. En esta circunstancia de conflicto muestra su capacidad de raciocinio: sufre un proceso que va desde el ocultamiento de su amor hasta la determinación de dejarse morir por considerarse un mal. Al respecto hace este análisis de la situación<sup>35</sup>: en lo personal, reconoce la herencia incestuosa que bulle en su sangre y su impotencia para contrarrestarla; en lo social, señala la imposibilidad de manifestar una pasión extramatrimonial en un ámbito que considera a la mujer un "SER ODIADO POR TODOS"<sup>36</sup>; además, en lo divino, advierte la poderosa influencia de Cipris que domina todo su ser. Consciente de que esto no tiene solución en un principio se oculta, luego se reprime y finalmente busca la autodestrucción para salvar su honor y el de su familia<sup>37</sup>. En este episodio analiza la motivación de toda pasión humana: opina que el amor es una cuestión cósmica en el sentido de que no compete, al menos exclusivamente, al ser humano sino particularmente a los dioses, por lo que marca una responsabilidad compartida. Con

este planteo filosófico que justifica su conducta, revela una imagen que contrasta con la opinión que -según ella- todos tienen de la mujer y contrasta también con lo que Hipólito opina de ella.

De esta manera, al promediar el segundo episodio, queda planteada una argumentación antilógica<sup>38</sup> entre dos protagonistas: Hipólito y Fedra. Este esboza el perfil masculino incapaz de engaño frente al don fraudulento y maléfico de lo femenino mientras que, contrariamente al tipo de hombre que intenta delinear, manifiesta un agresivo temperamento pues critica a la mujer, al matrimonio y a la diosa que promueve la relación amorosa, proponiendo el rechazo a lo instituido. Fedra, en cambio, no sustenta semejante pensamiento: revela respeto por las instituciones y comprensión hacia la mujer; se presenta como buena madre y esposa y, consciente del condicionamiento de su circunstancia cultural, elige su muerte antes que la deshonra de los suyos.



<sup>34</sup> Hippol., vs. 176 a 526, op. cit.

<sup>35</sup> Hippol., vs. 373 a 430, op. cit.

<sup>36</sup> Hippol., vs. 404-5, op. cit.

<sup>37</sup> En el caso de personajes como Fedra, entre otros, la muerte voluntariamente aceptada es motivada por el deseo de gloria o la necesidad de buen nombre, es decir de "eukleia". E. Bagnasco, "La muerte voluntariamente aceptada en el teatro de Eurípides" en *Actas del VIII Simposio de Lenguas Clásicas*, Tucumán, 1983.

<sup>38</sup> La "antilógica" es una de las características del arte de Eurípides, aunque también aparece en otros trágicos. Consiste en discusiones cerradas entre dos personajes; es la defensa de tesis contrapuestas con todos los recursos de la retórica. F. Rodríguez Adrados, prólogo a *Hipólito*, op. cit.

Para verificar la resolución de esta cuestión, observamos el contexto en el que se insertan los argumentos de ambos protagonistas. Ya en la primera presentación de Hipólito -previa al discurso analizado- un coro masculino<sup>39</sup>. "sus mismos servidores", desaprueba la soberbia del amo que reniega de la mujer. Por otra parte, el coro de mujeres<sup>40</sup> que acompaña a Fedra se preocupa del bienestar de ésta y, solícito, la escucha concordando con ella en el poder del amor. Por lo tanto, Hipólito está solo defendiendo su tesis mientras que Fedra cuenta con la comprensión de las personas que la rodean. Además, el discurso de aquél está ubicado después del de ésta de manera tal que contrasta la nobleza de Fedra con el esbozo del linaje femenino que aquél intenta hacer. Es decir que las palabras de Hipólito suenan falsas y su discurso, cargado de agresividad, no sirve para mostrar al hombre víctima de la mujer sino para poner de manifiesto un particular rechazo a un principio vital que permite la procreación de la especie humana: reniega de una de las funciones esenciales que integra al individuo en la sociedad.

Con la pretensión de ampliar la perspectiva de análisis, observaremos nuevamente a Fedra. Ella, ofendida por la actitud de Hipólito, cesa de reprimirse y encauzando sus energías hacia la defensa de su honor, sin mayores escrúpulos, decide castigar a aquél acusándolo frente a Teseo.

Ante estas circunstancias nos preguntamos cuál es el sentido de la actitud de Fedra, es decir si a partir de esto no resulta comprensible la hostilidad de Hipólito hacia ella.



En esta etapa de análisis introduciremos otro personaje importante en el desarrollo dramático: Ciprís, la diosa del amor. En el prólogo anuncia que recurrirá a Fedra como medio para castigar a Hipólito. Contrariamente a la descripción que este hace de la diosa, ella no parece ser la malévola divinidad que arbitrariamente perjudica a los hombres a través de las mujeres sino que en este caso actúa contra Hipólito por su hostilidad ante lo que ella representa. Desde este punto de vista contrasta lo que Hipólito dice de la divinidad con lo que ella muestra de sí misma y resulta comprensible la conducta de Fedra, prevista por la diosa<sup>41</sup>. Asimismo, la actitud y temperamento de Hipólito reciben las más severas críticas de la divinidad cuando lo acusa de ser el único responsable de esta tragedia.

<sup>39</sup> Hippol., vs. 47-51 y 56-57, op. cit.

J. Lasso de la Vega sostiene que no se puede afirmar que Eurípides vea en el amor de Fedra una pasión puramente humana y que si la proyecta hacia un plano divino es tan sólo inercialmente. Considera que Eurípides se encuentra en un estado intermedio entre una concepción mítica, que cuenta con un humano sometido al imperio divino, y otra humana, que sólo cuenta con realidades psicológicas. Ver op. cit.

<sup>40</sup> Hippol., vs. 61 ss., op. cit.

<sup>41</sup> Hippol., vs. 267 ss., 371 ss., 525 ss., 1268 ss., op. cit.

Ahora bien, si partimos del conflicto planteado en el discurso de Hipólito, comprobamos que toda la obra está dominada por un clima de tensión. Es evidente el conflicto entre Cipris y Artemisa, fuerzas sobrenaturales que regulan el orden del cosmos. Cipris, la potencia del amor, inicia la tragedia; Artemisa, la potencia de la castidad, la cierra en el epílogo<sup>42</sup>. Esta acusa a aquélla y absuelve a Hipólito. Si él va a morir por voluntad de la sensual diosa, Artemisa va a ocuparse no sólo de que sea honrado y encuentre la salvación en un plano superior sino también de que sea perjudicado algún humano adorador de Cipris.

Frente a esto, es necesario advertir que Hipólito, el piadoso adorador de Artemisa, es impío ante Cipris, agresivo ante Fedra y soberbio ante sus servidores; por eso muere destruido por fuerzas naturales e instintivas como las del amor que rechaza<sup>43</sup>. En contraste con la imagen de Artemisa e Hipólito aparece la de Cipris y Fedra quien, aceptando el amor, con su razón elabora un proyecto de vida que incluye su propia muerte.

La concepción del género femenino expresada por Hipólito tiene sus antecedentes en la literatura griega en el mito hesiódico de Pandora, en *Teogonía* y *Trabajos y días*.

En un estudio de estas obras, J. P. Vernant<sup>44</sup> revisa el mito de Prometeo en el que se inserta el relato de Pandora. Sostiene que en éste hay una conjugación de elementos -fuego, mujer y matrimonio, agricultura cerealera y trabajo- que, reiterados a lo

largo de la religión griega, definen la condición humana en sus rasgos distintivos. Especialmente Pandora encierra lo divino, lo humano y lo animal: por el encanto de su apariencia, se asemeja a una diosa; por el matrimonio que representa, resulta humana; por la malignidad de su espíritu y temperamento, se acerca a la animalidad. En otras palabras, tiene tres rasgos distintivos: DON SEDUCTOR ofrecido por Zeus a los humanos, TRAMPA O ENGAÑO cuya apariencia esconde una maligna esencia y finalmente, VIENTRE INSACIABLE que con voracidad consume todo lo masculino.

Este mito revela la ambigüedad de la naturaleza humana que tras bienes oculta males; explica el origen de la mujer como "mal" causado por el engaño de Prometeo, defensor de la humanidad. Precisamente al fraude del titán frente al sacrificio le sucede el ocultamiento del fuego por parte de los dioses y al posterior robo del elemento ígneo realizado por los hombres le sigue, finalmente, la divina creación de la mujer. Desde este punto de vista ésta es un mal, consecuencia de la misma condición humana<sup>45</sup>.



42. La oposición irreconciliable entre dos hemisferios elementales de la existencia, en que veía Goethe la esencia de toda tragedia, es simbolizada por el poeta griego en el antagonismo entre Artemisa y Afrodita. Lasso de la Vega, op. cit.

43. F. Rodríguez Adrados, el prólogo a *Hipólito*, op. cit.

44. J. P. Vernant, op. cit.

45. Al respecto, léase el trabajo de S. Scabuzzo, *Los problemas del mal y del trabajo en Hesíodo*, Bs. As., Univ. Nac. del Sur, 1985.

Si comparamos este relato con el discurso de Hipólito<sup>46</sup> en el que la mujer "fraudulento mal de los hombres" -astuta y de bella apariencia- dilapida los bienes del marido, advertimos cierta afinidad. La repercusión de rasgos hesiódicos en la obra de Eurípides nos lleva a recordar la idea de Vernant quien sostiene que en las nuevas formas de pensamiento del siglo quinto ateniense hay interferencia del pasado legendario<sup>47</sup>. Esta interferencia sirve de motivo para que el autor ateniense ponga en tela de juicio una determinada versión de la mujer que esta tragedia renueva con una actitud más racional a través de una visión dialéctica del mundo<sup>48</sup>. Por eso podemos afirmar que al dramaturgo le interesa la novedosa conjunción de herencia y ambiente pues no muestra que a la pasión, in abstracto, sea imposible vencerla por la inteligencia en general sino que, dadas ciertas circunstancias y considerando ciertos antecedentes, resulta muy difícil superar la pasión amorosa. Es decir que la educación, el ambiente familiar y la circunstancia social, por una parte, y la propia naturaleza humana, por otra, reclaman un lugar importante en el carácter de una mujer como Fedra que sufre además la influencia de un poder divino capaz de hacerla padecer un conflicto trágico<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> *Hippol.*, vs. 625-26, 628-32, 633, 640-41, op. cit.

<sup>47</sup> J. P. Vernant, op. cit.

<sup>48</sup> En la encrucijada entre dos épocas Eurípides revela, en este y otros puntos, una mentalidad ambivalente en la que la materia es aún tradicional pero en ella fermentan ansias propias de su tiempo. Lasso de la Vega, op. cit.

<sup>49</sup> A. Lesky hace alusión a tres aspectos de lo trágico: la situación trágica, el conflicto radicalmente trágico y la visión totalmente trágica del mundo. El considera que esta última jerarquía tiene una carga de escepticismo que no se manifiesta en la tragedia griega, en cambio es frecuente la segunda. Esta consiste en una acción tensa que no se resuelve en el plano humano sino que encuentra su solución en otro nivel. *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1970.



Esta es la novedad de esta obra, pues Fedra no es precisamente un instrumento del mal ya que aparece humanizada, como torrente de pasión y razón, con valores intelectuales y afectivos que repercuten socialmente. Por esto Eurípides, presentando una imagen diferente de mujer, desvirtúa el mito de Pandora desde la circunstancia cultural de la Atenas del S.V a.C.

# TRAYECTOS DE LECTURA: DEL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO AL POÉTICO

---

Ana Cecilia Olmos  
Universidad Federal de Santa Catarina

Este trabajo propone abordar un texto a partir del momento inaugural de una operación de lectura. Manuel Bandeira lee la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* de Julio Leguizamón del año 1945. Cuatro años más tarde, 1949, el poeta brasileiro publica su libro *Literatura Hispano-americana*. Uniendo, barthesianamente, lectura y escritura, las fronteras de la textualidad del libro de Bandeira se expanden más allá de lo impreso, hasta alcanzar el acto de lectura previo. Dicho de otra manera, las primeras materializaciones de la Literatura Hispano-americana del poeta, se concretan ya en las marcas y notas marginales que Bandeira-lector hizo en el libro de Leguizamón. Registros, estos, de una economía de lectura que, operando por repeticiones, sustituciones o negaciones, inaugura una escritura.

Lejos de cualquier perspectiva teleológica que busca en los borradores, esbozos o notas marginales, las versiones provisionarias de una versión definitiva, verdadera e insuperable -



en el sentido de que ya se alcanzó la expresión lingüística acabada de aquello que se quería decir-, propongo aquí abordar la construcción de una textualidad teniendo en cuenta lo manuscrito y lo impreso, lo escrito y lo borroneado, lo dicho y lo silenciado. No es el estatuto de lo publicado lo que determina la existencia de un texto, como explica Jean Bellemin Noel, aquello que es *avant le texte* publicado, es *dejà du texte*, y es *dejà le texte*<sup>1</sup>. Es preciso, por lo tanto, considerar en continuidad -que es, de alguna manera, des-jerarquizar- lectura y escritura, *avant texte y texte*.

La *Historia de la Literatura Hispanoamericana* de Leguizamón no escapa de los modelos historiográficos tradicionales, marcados por una concepción lineal y acumulativa del proceso histórico. Continuando con el linaje historiográfico del siglo XIX, que trabajaba por la construcción de literaturas nacionales, -pensemos en De Sanctis, Lanson, Gervinus, o Menéndez y Pelayo- Leguizamón no abandona el modelo hispánico de este último a la hora de pensar una historia literaria para América Latina. Su libro organiza esta historia a partir de la idea de la existencia de un "espíritu hispánico" que desde la Península se extendió e imprimió su marca en las manifestaciones estéticas de las colonias de ultramar. Aunque Leguizamón señale la presencia de un estilo original y de una unidad peculiar de raza, lengua y cultura como factores constitutivos de la literatura hispanoamericana (aspecto a los cuales se refiere como *estilo y sentido*, respectivamente), originalidad y unidad encuentran su fundamento en una mirada retrospectiva hacia el pasado colonial hispánico. Afirmo Leguizamón:

Hispanoamérica puede seguir cualquier rumbo, ya sea este marcado por conveniencias económicas o de política circunstancial. Pero no cabe duda alguna de

<sup>1</sup> Bellemin Noel, Jean "Avant le texte et lecture psychanalytique", en *Avant texte, texte, après texte*, Paris, Editions du CNPS Budapest, Akademiai Kiadó, 1982.

que en el orden espiritual, sólo conviene en sus profundas esencias el que le señalan los valores que la España fundadora le trasmutó: instituciones de la civilización cristiana, latina y caballeresca. Este destino histórico y aquel concepto cultural de raza tienen su más viva expresión en la lengua.<sup>2</sup>

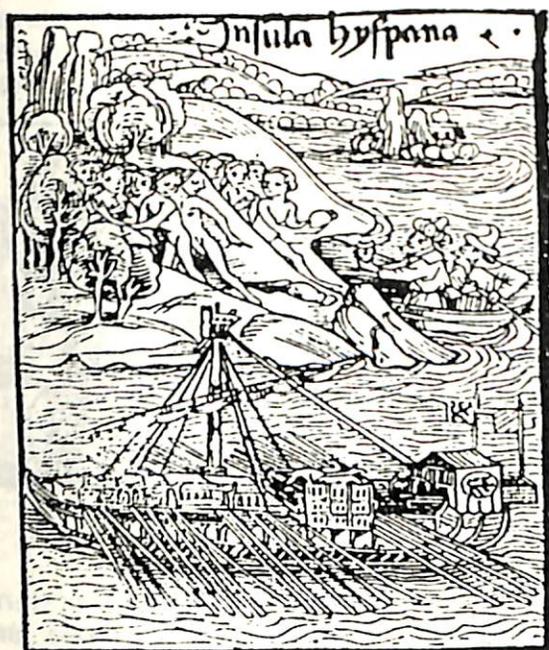
Esta perspectiva hispanizante tiende, fundamentalmente, a diluir núcleos problemáticos propios de la constitución de una historia de la literatura de América Latina. Así, en nombre de ese apriorístico espíritu hispánico, se borran los conflictos a partir de los cuales parece construirse nuestra literatura. Me refiero a problemas tales como la extraterritorialidad de la lengua, la particular cartografía que dibujan las diferencias lingüísticas en el continente, el carácter agráfico de las literaturas precolombinas, la relación de continuidad y ruptura con la tradición europea, el carácter paradójico de América Latina como una y plural al mismo tiempo, entre otros. Es, por lo tanto, en un proyecto de defensa y revalorización de la hispanidad que se homogeneiza el mapa de la literatura hispanoamericana, al delimitar fronteras claras y precisas con todo aquello que no lleve en sí la presencia ibérica. Hechos estos recortes, la literatura hispanoamericana se constituye, entonces, a la manera de un *continuum* de la literatura española, la cual, ávidamente, se apropia de los "genios" individuales que -con un claro sentido evolutivo- actualizaron plenamente la hispanidad: Darío, Neruo, Lugones, Larreta, entre otros.

Sin polemizar explícitamente con la historia de Leguizamón, Manuel Bandeira detiene su lectura, por primera vez, en esta cuestión de la herencia hispánica. De evidente raíz positivista, las categorías de *herencia e influencia* dividen las aguas con relación a la literatura hispanoamericana con

<sup>2</sup> Leguizamón, Julio *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, Ed. Reunidas, 1945, vol. 1, p. 36.

la tradición europea. Señala Bandeira el siguiente párrafo :

...lo francés es una influencia, lo español es una herencia. Aquella condicionara lo accidental y transitorio: la moda fugaz. Esta condicionará las esencias con la tenaz e íntima impregnación de la sangre que lleva la vida a los secretos tejidos.<sup>3</sup>



Marcas neutrales, apenas un trazo al lado del párrafo, son indicadores de un interés particular del lector que puede ser interpretado tanto como una lectura en convergencia como en divergencia con el texto. Y no sería temerario aventurar para esa marca de lectura un sentido controversial, fundamentalmente si consideramos que el discurso poético de Bandeira va a construirse a partir de un diversificado paradigma de lecturas por donde pasan nombres como Apollinaire, Baudelaire, Leconte de Lisle, Meaterlink o los italianos Palazzeschi, Corazzini, Govoni,

<sup>3</sup> Ibidem. p. 31.

Ungaretti<sup>4</sup>. Por lo tanto, se podría pensar que contra los incuestionables condicionamientos del modelo organicista, Bandeira intentaría reconstruir selectivamente (a la manera de Eliot, tal vez) otra tradición literaria para la América hispana que rompiese con los presupuestos del determinismo positivista. Sin embargo, contrariamente a la idea del sistema eliotiano<sup>5</sup>, Bandeira organiza su literatura hispanoamericana como "un repertorio de textos individuales" de común raíz hispánica, y acaba así reproduciendo el canon tradicional en riguroso orden cronológico. En efecto, es posible identificar a partir de las marcas de lectura cuál es la serie de escritores consagrados o "iniciadores de estéticas" que, siempre con un sentido progresivo, constituirán la historia de la literatura hispanoamericana: Inca Garcilaso, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana, Lizardi, Bello, Sarmiento, Darío, Rodó... Esta serie de nombres fundantes revela la adhesión de Bandeira a la voz de la autoridad que legitima el discurso historiográfico de Leguizamón, me refiero a Menéndez y Pelayo. Definiendo, de alguna manera, el recorrido de lectura hecho por Bandeira, encontramos señalado este párrafo :

Adherimos a la opinión de Menéndez y Pelayo: no es necesario profanar los nombres de los grandes poetas en obsequio de las medianías estimables.<sup>6</sup>

Así, sin cuestionar la tendencia hispanizante ni la matriz positivista del discurso historiográfico de Leguizamón, Manuel Bandeira reduce la historia de la literatura hispanoamericana a un listado de

<sup>4</sup> Bandeira se refiere a sus lecturas poéticas en su libro *Itinerário de Passárgada*, RJ, Ed. do Autor, 1966, 3ra. ed.

<sup>5</sup> En "A função da crítica" Eliot explica: "Meditei então sobre literatura, como sobre ela medito agora, sobre a literatura universal, sobre a literatura européia, sobre a literatura de um único país, não como um repertório de textos individuais, mas como conjuntos orgânicos, como sistemas em relação aos quais, e somente aos quais, as obras literárias individuais, e as obras de artistas individuais tem a sua significação".

<sup>6</sup> Leguizamón, J. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., p. 264.

nombres consagrados cuyas obras - rigidamente clasificadas por géneros literarios- configuraron la expresión plena del espíritu de la lengua, portador de una identidad colectiva. Esto significa hacer de la historia literaria un subsidiario de la historia general, esta también pensada en términos evolucionistas. Puede servir como ejemplo el análisis del período independentista considerado como un momento de ruptura con la Metrópolis, al cual se llega por un proceso natural de desprendimiento. El párrafo señalado afirma que "...el proceso profundo, el que discurre por los cauces entrañables, nos enseña que no ha habido un alumbramiento de naciones sino más bien una cariocinesis del imperio colonial español"<sup>7</sup>

Metáfora organicista que es reforzada por el comentario colocado en el margen inferior por Bandeira: "Proceso de multiplicação celular por divisão...", y que se traducirá en su libro como una "crescente maturidade histórica da sociedade 'criolla'"<sup>8</sup> Y tampoco escapa de la perspectiva naturalista-evolucionista la consideración del mestizo como categoría racial y social a partir de la cual se van a configurar las sociedades hispanoamericanas, aunque ya aquí se encuentran bastante atenuado el prejuicio que las mezclas raciales convocaban en el discurso científicista del siglo XIX.

Muchas de las marcas parecen evidenciar un trayecto de lectura que no se distancia del padrón historiográfico del siglo pasado, modelo imperante en la mayoría de las historias literarias de América Latina en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, una operación de lectura no se agota en un recorrido unidireccional, sino que, por el contrario, se trata de un proceso fragmentario, metonímico, de construcción de múltiples sentidos posibles. Es por lo tanto, en estas marchas y contramarchas de

la lectura que deben pensarse las marcas que van diseñando la textualidad. En efecto, vinculado a la leyenda negra de la conquista del Nuevo Mundo, Bandeira traza un trayecto de lectura que tiende, de alguna manera, a superar el reduccionismo historiográfico de Leguizamón. Así el tema de las culturas precolombinas se constituye en el punto en que es cuestionado el hispanismo, afirmado por otras vías .



En el subtítulo "Las literaturas precolombinas", Leguizamón convoca una cita de Fray Diego de Landa: "Hallámosles gran número de libros y porque no tenían cosa en que no tuviesen superstición y falsedades del demonio, se los quemamos, lo cual a maravilla sentían y les dava pena", para inmediatamente después eliminar -por falta de vestigios- el problema de la existencia de una literatura prehispánica. Por su parte Bandeira señala específica y únicamente la cita. Y es este carácter exclusivo del trazo lo que descontextualiza esta cita y la libera al punto de generar un contra-discurso.

Además, esta actitud crítica se va a acentuar en el párrafo dedicado a Fray Bartolomé de las Casas (portavoz de la causa indigenista) cuando el poeta polemiza explícitamente con la perspectiva

<sup>7</sup> Ibidem, p. 322.

<sup>8</sup> Bandeira, M. *Literatura Hispano-americana*, RJ, Ed. Fundo de Cultura, 2 ed., 1960, p. 73.

hispanizante del historiador y coloca en el margen un "deficiente". Aunque Bandeira comience su libro abordando el tema de las literaturas precolombinas, esta línea discursiva (me refiero a la crítica al hispanismo exacerbado de Leguizamón) será inmediatamente ahogada al afirmar que "a literatura dos países hispano-americanos começou como um capítulo colonial da literatura espanhola", y sólo encontrará un tratamiento atenuado y tangencial en el capítulo dedicado a los misionarios.



Más allá de la comparación de los textos, me interesa rescatar un gesto del lector: el del encubrimiento. La lectura de Bandeira no desconoce las matrices teóricas que fundamentan el discurso historiográfico de Leguizamón; sea para afirmarlos, sea para negarlos, positivismo e hispanismo son los blancos reiterados de las marcas de lectura. Sin embargo estas cuestiones no serán abordadas en la *Literatura Hispanoamericana* del poeta; hacerlo significaría reflexionar en torno de los problemas relativos a la constitución de una historia literaria y, en este caso en particular, de América Latina. Sintomáticamente, Bandeira elimina el término historia del título de su libro, silenciando así las líneas de lectura trazadas anteriormente. Más próximo

del manual que de la historia, el libro se presenta como una versión panorámica de la literatura hispanoamericana que, a través de un recorrido diacrónico y sin cuestionar el canon tradicional, se limita a registrar momentos y figuras fundantes.

De evidente intención didáctica, este libro de Bandeira forma parte de un conjunto de trabajos realizados por él en esta dirección. En efecto, no es esta la única oportunidad en que el escritor se desvía de su oficio de poeta para "aceitar tarefas em outros campos"<sup>9</sup> En 1936 organiza dos antologías de poesía brasileira a pedido del Ministro Capanema, en 1938 escribe una *Guia de Ouro Preto* para el SPHAN, en 1944 prepara una edición crítica de la obra poética de Gonçalves Dias para una colección de la Editora Nacional, en 1949 escribe esta *Literatura Hispanoamericana* a pedido de los alumnos de la Facultad de Filosofía. "Tarefas", estas, que inscriben a Bandeira en el proyecto de democratización del arte y de los saberes, emprendido por el programa de modernización de la época<sup>10</sup>. Vinculado, por lo tanto, a un Estado que legisla las instancias de producción, distribución y consagración de los bienes simbólicos, Bandeira se articula a una producción intelectual que sí, por una parte, legitimaba la intervención estatal en el campo cultural, por la otra procuraba suplir el desarrollo deficiente del mercado consumidor. Manuel Bandeira concilia así los servicios de "polígrafo anatoliano"<sup>11</sup> con una práctica

<sup>9</sup> Dice Bandeira: "Só no chão da poesia piso com alguma segurança. No entanto fui aceitando tarefas em outros campos. (...) Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso. Torno a repetir o verso de Banville: Je suis un poète lyrique. Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai..." En *Itinerário de Passárgada*. op. cit., p. 109 y 110.

<sup>10</sup> Uso la distinción hecha por García Canclini en su artículo "La modernidad después de la posmodernidad" para los conceptos de "modernidad" y "modernización". En Belluzzo, A.M. Moraes de *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. SP, Memorial. UNESP, 1990.

<sup>11</sup> Micelis explica que "os anatolianos eram polígrafos que se esforçaban por sataisfazer a todo tipo de demandas que lhes faziam a grande imprensa, as revistas mundanas, os dirigentes e

poética que sabía de las dificultades de un ámbito artístico que aún no había alcanzado su autonomía. Y de alguna manera es registrada también esta situación en las marcas de lectura, las cuales revelan un interés particular del poeta por las condiciones de trabajo del escritor y las posibilidades de difusión de la literatura hispanoamericana.

Recurrentemente, Bandeira se detiene para señalar las fuentes de renta de los poetas (mecenazgos, puestos públicos, etc), las condiciones de las publicaciones, las edades de los escritores, proyectando en la lectura preocupaciones personales que, posteriormente, serían explicitadas en el discurso autobiográfico de *Itinerário de Passárgada*. Pero tal vez sea en una de estas marcas donde se evidencia particularmente la división de Bandeira entre su condición de poeta y la de polígrafo, "ao serviço das mais diversas demandas da imprensa e dos políticos". Señala el lector dos veces el siguiente párrafo:

Un Oidor de Santiago asegura que el espolín del autor del encargo obligaba al poeta a componer veite octavas por día, irremisiblemente. Los diez y nueve cantos de la obra parecen escritos bajo la inflexible severidad de un cómitre...<sup>12</sup>

y además agrega en el margen el significado de cómitre: "Empregado que havia nas galés".

Buscando legitimidad, el Estado interventor capitaliza la producción de los intelectuales modernistas a los fines de concretar el proyecto de modernización

mandatarios políticos da oligarquia, sob forma de críticas, rodapés, crônicas, discursos, elogios, artigos de fundo, editoriais, etc." Y agrega: "Os anatólios eram polígrafos porque deviam satisfazer as mais diversas demandas da imprensa e dos políticos que os protegiam, mas também porque o grau incipiente de diferenciação do mercado cultural fazia com que somente a imprensa pudesse garantir a difusão daqueles gêneros literários de baixa rentabilidade quando veiculados autonomamente". En *Intelectuales e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. SP, DIFEL, 1979.

<sup>12</sup> Lequizamón, J. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. op. cit., p. 215.

social y cultural de la nación, en el cual se inserta Bandeira al desempeñar tareas, fundamentalmente, en el ámbito académico y editorial. Espacios estos utilizados por las instancias de poder como mediadores en la legislación del campo cultural. Y en este sentido, la *Literatura Hispano-americana* de Manuel Bandeira colabora en la transmisión y conservación de un saber codificado, legible y tradicionalmente instituido.

Sin embargo, es posible reconocer también otro trayecto de lectura que recorre los caminos de una poética de la modernidad. Sin pretender clasificar o establecer jerarquías entre las marcas de lectura, creo importante considerar que la mayor parte de ellas apunta destacar vocablos específicos. Tal vez dejándose sorprender por un "encontro encantatório de vocábulos" o por la "atração que sobre nós exercem certas palavras", Bandeira detiene su lectura innumeradas veces, sea para subrayar un término, sea para eventualmente colocar en el margen el equivalente en portugués. Se podría pensar entonces que es por estas marcas por donde pasa la lectura de un Bandeira poeta y traductor que continúa la lección mallarmaica al afirmar que "a poesia está nas palavras, se faz com palavras".<sup>13</sup>

Guiado por el propio ritmo de lectura, Bandeira subraya el elemento poético que encuentra en la prosa, procedimiento que no se aleja de su poesía, la cual se construye permanentemente en los límites de lo prosaico y de lo poético. Fronteras (las de la prosa con la poesía) por donde se manifiesta "a inquietação moderna diante do reconhecimento da heterogeneidade do real, da natureza mesclada da realidade, sempre múltipla, muitas vezes caótica e aparentemente inapreensível em sua totalidade, conforme se mostra nas esferas misturadas da vida cotidiana".<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Bandeira, M. *Itinerário de Passárgada*, op. cit., p. 24.

<sup>14</sup> Arigucci, D. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. Sp, Companhia das Letras, 1990, p. 57.

# ENTREVISTA

---

## A RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT

**Enrique Foffani**  
Universität zu Köln - Alemania

*Rafael Gutiérrez Girardot, nacido en Boyacá (Colombia) en 1928, se desempeña actualmente en la Universidad de Bonn como profesor de Literatura Latinoamericana, campo de su especialización y centro de sus preocupaciones intelectuales. Ejerció la docencia en prestigiosas universidades de Colombia, Estados Unidos, Suecia, España y Alemania. Estudio con Xavier Zubiri, Martín Heidegger, Hugo Friedrich; se graduó en filosofía, en derecho y literatura. Docencia aparte, hay otras facetas de su vida dignas de ser comentadas. Fue el Agregado Cultural de la Embajada de Colombia en Bonn durante diez años. Tradujo libros de prestigiosos escritores alemanes, entre los que cabe destacar a Eugen Fink, Gottfried Benn, Hugo Friedrich, Martín Heidegger, Georg Büchner, Friedrich Hölderlin y otros. Colaboró en revistas no menos importantes entre las que mencionamos: Merkur, Die Zeit, Sur, Eco, Mito, Insula, Cuadernos Hispanoamericanos, Quimera, Índice, Camp de l'Arpa.*

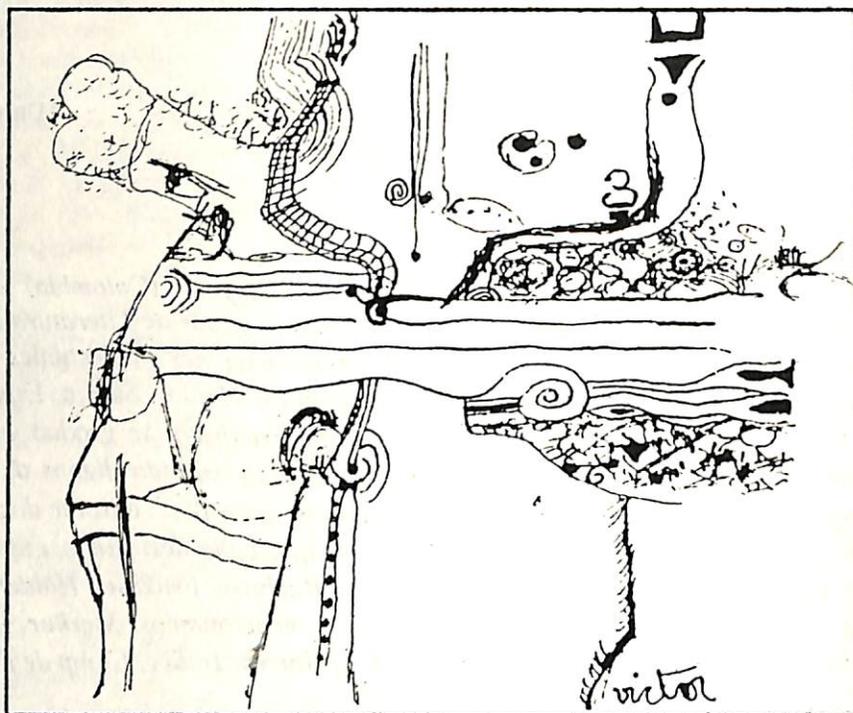
*Su obra como crítico es extensísima, intensamente extensa. Sólo mencionamos los libros más relevantes: La imagen de América en Alfonso Reyes (Insula, 1956); Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación (Insula, 1959); En torno de la literatura alemana contemporánea (Taurus, 1959); Nietzsche y la filosofía clásica (Eudeba, 1966); El fin de la filosofía y otros ensayos (Medellín, 1968); Poesía y prosa de Antonio Machado (Madrid, 1969); Aproximaciones (Procultura, Bogotá, 1986); Horas de estudio (1976); Modernismo. Supuestos históricos y culturales (Tierra Firme, 1988); Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana (Cave canem, 1989); Hispanoamérica: imágenes y perspectivas (Temis, 1989); La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX (University of Maryland, 1990).*

**E.F.:** *La crítica literaria hispanoamericana ha aparecido siempre vinculada a otros saberes (o, si se quiere, a otras disciplinas). Quizás esta actitud dialógica sea su propio modo de constitución. ¿Cuáles son, según su criterio, esos saberes fundantes (o fundamentales) de la crítica hispanoamericana?*

**R.G.G.:** Voy a hablar de la crítica hispanoamericana, no en general, sino en unos casos especiales.

Pienso principalmente en Pedro Henríquez Ureña o en Alfonso Reyes, y también, aunque sólo rozando problemas literarios, es ejemplar José Luis Romero. Esos saberes fundantes y fundamentales son naturalmente la conciencia histórica de América Latina dada la situación social, el desarrollo político. Y son fundamentales porque eso es un problema cotidiano, que ocupa a todos los hispanoamericanos, en parte por algunas razones que el mismo Pedro

Henríquez Ureña indica, como es el hecho de que muchos escritores fueron políticos y muchos políticos fueron escritores. Pero ya pasada la época de la modernidad como la llama Pedro Henríquez Ureña, es decir, ya entrado el siglo XX, eso se debe a que los escritores han sido combatientes políticos y personajes que se han dado cuenta de



la necesidad de que el escritor no se quede simplemente en la crítica literaria, que muchas veces fue impresionista, sino que se enfrente con los problemas políticos mismos que trata y trató también la literatura nacida en esa época.

Pienso en una tradición latinoamericana del escritor político en el sentido amplio de la palabra: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Montalvo, Vasconcelos, Justo Sierra. Para escritores hispanoamericanos y para el crítico literario hispanoamericano, la política es, como para los griegos, una sustancia cotidiana y algo que no es solamente para los políticos sino algo que sirve para mover a la gente, para crear conciencia y guiar a la opinión pública. Es decir la crítica literaria hispanoamericana es como la literatura hispanoamericana un elemento político esencial.

**E.F.:** *¿Qué relaciones establece la crítica literaria con la historia de la literatura o la Historia, una relación de subordinación, de excentricidad respecto de ellas?*

**G.G.:** Esto complementa la pregunta anterior. Es una relación de reciprocidad. Porque para los autores citados, pongamos por caso Sarmiento, el caso más ejemplar, la historia literaria no es historia literaria sino que es puramente historia en el sentido más pristino de la palabra, y la literatura y la historia de la literatura son historia del desarrollo de la conciencia nacional. En eso, muchos son hijos del Siglo XIX y de la historia literaria del Siglo XIX, pero, aparte de esa posible influencia que viene naturalmente de España y también de las experiencias que trajeron de Europa, es la circunstancia misma de Hispanoamérica la que tiene que tener en cuenta esta relación entre lo que se piensa y lo que se dice sobre lo que se piensa. Sarmiento no habla de historia literaria porque para él la historia literaria es literatura misma, y para él la historia es su cuerpo; lo mismo para todos los escritores del siglo pasado que no hacen una diferencia expresa entre historia y literatura porque las dos son una misma cuestión. Esa es quizás, la diferencia con países como Alemania en donde la literatura siempre ha negado la relación con la política, porque ha considerado que la política la perjudica; en América Latina la literatura es esencialmente política porque es consciente de que la palabra tiene una fuerza no solamente dentro de la *élite* sino también dentro del pueblo y de la gente que sepa leer y *escuchar*

En el caso de los escritores latinoamericanos, aunque se les reproche en algunas ocasiones que fueron elitistas, como a los románticos argentinos, el hecho es que, por ejemplo, poemas de Almafuerte siguen viviendo en el pueblo en forma de proverbios; lo mismo en Colombia, con Julio Flores, que sigue viviendo en forma de canciones. Hay poemas, hay escritores latinoamericanos que están en el límite entre lo brillante, lo popular y lo alto, pero ese es un límite que también hay que redefinir, porque esa es una función que tiene la literatura en general en Hispanoamérica es decir, es una función política y pública.

**E.F.:** *Esta relación tan íntimamente estrecha entre la política y la literatura es exclusiva del Siglo XIX o también puede ser pensada en la literatura del Siglo XX.*

**G.G.:** Eso depende de muchas cosas. En la literatura del Siglo XX hubo dos grupos en la literatura hispanoamericana: los grupos de la literatura comprometida como el llamado "realismo social" y el grupo de la literatura que llaman "de la torre de marfil" (Borges, V. Ocampo, A. Reyes). Pero esa diferencia es bastante superficial, porque la literatura comprometida fue una literatura más bien de panfleto y la literatura que llaman "de torre de marfil" una literatura de profundidad. Si se lee, por ejemplo, a Rubén Darío al que se le reprocha que fue un poeta "de la torre de marfil", de quién pidió Rodó que hubiera escrito el poema de América, se ve perfectamente que está socavando los fundamentos esenciales de la vida monástica y rural latinoamericana como es la castidad falsa y está también afirmando valores profanos como es el eros. El caso de Borges, por ejemplo, es un caso más interesante porque se puede contar todas las novelas indigenistas del socialismo realista que se quiera: no han logrado absolutamente nada. Pero los cuentos de Borges con esa elegancia y esa descripción logran muchísimo más porque han puesto en tela de juicio el fundamento radical de una sociedad feudal, que es la noción teocrática de la sociedad. Y cuando Borges dice que él no cree en lo sobrenatural y se considera que eso es

una especie de ateísmo; el burlón Borges, que lo piensa así por sus fundamentos filosóficos, en ese momento esta dando qué pensar: que el fundamento teológico que se ha invocado para mantener el orden actual es un fundamento cuestionable. Más importante, que el grito es la reflexión. Y Borges empieza a reflexionar sobre cosas sobre las que nunca han reflexionado los dogmáticos del marxismo-leninismo de la literatura indigenista por ejemplo.

*E.F.: A partir de esta compleja relación de literatura y política puede pensarse también la relación de la literatura y la Nación. Recuerda Piglia la imposibilidad del gran escritor Sarmiento, ya presidente de la República, de escribir un discurso político que termina escribiendo Avellaneda. ¿Qué opina de la relación literatura y Nación?*

G.G.: El problema de la Nación es un problema ya anacrónico. En América Latina ha sido siempre un problema anacrónico, porque América Latina tiene una estructura unitaria que no quita la diferencia, las diferencias son, más bien, una acentuación de la unidad como lo dice Henríquez Ureña. La Nación ha servido precisamente para socavar, para atomizar y para crear muy graves problemas internacionales y económicos, que hoy se ven con mucha claridad. Cuando se habla de la Comunidad Económica Europea que es tardía, América Latina tenía ya en el siglo pasado con Bolívar el ideal de una unidad desde el punto de vista político y económico. Entonces es que el nacionalismo ha sido una recepción de corrientes europeas que están ligadas también a la europeización latinoamericana en el sentido económico, es decir, ha sido la necesidad europea de crear átomos y los latinoamericanos han creído que los átomos son también autónomos y deben ser autónomos.

Es muy curioso, por ejemplo, que un nacionalista argentino como Ricardo Rojas, diga en el prólogo a su *Historia de la Literatura Argentina*, muy famoso prólogo, con mucha ambición y bastante confuso en ciertas partes, que la argentinidad se caracteriza por tales y tales circunstancias entre otras cosas por el lenguaje y agrega: "aunque el lenguaje lo compartimos también con otras naciones hispanoamericanas". Es decir lo esencial de la argentinidad es el lenguaje latinoamericano si se quiere.

Hay también una reacción en Latinoamérica, creo yo, ligada con el impacto de los regionalismos europeos, que no son regionalismos europeos específicos sino también formas universales de reaccionar contra la globalización tecnológica y tecnocrática del mundo. Eso significa que los países hispanoamericanos no tienen capacidad de enfrentarse a un problema como es el de la globalización, sino que se refugian en el terruño, y con ello evitan el planteamiento del problema.

Me parece que el nacionalismo en América Latina crece en la medida en que las ideologías políticas, tanto de izquierda como de derecha, pierden su articulación; porque una ideología política como la izquierda latinoamericana -no hablemos de la derecha- que ha sido la que más fuerza ha tenido, ha sido una ideología muy débil, una ideología falsamente importada y mal asimilada; una ideología dogmática que pretendía en muchos casos -y es el lenguaje de muchos de izquierda- que en América Latina se presentaran las mismas condiciones que se habían presentado supuestamente en Rusia. Entonces todo esto se ha importado sin el filtro, sin asimilación y cuando se pide una asimilación se van al otro lado, entonces se niega la necesidad del contacto y se busca en los indígenas, en el pasado indígena como ocurrió también en el Perú,

un caldo puro, algo absolutamente inédito, absolutamente original, pero ya arcaico y de allí resultan naturalmente cosas tan curiosas como es la ideología de Haya de la Torre y otras ideologías como la de Vasconcelos, que no saben precisamente articular ni lo uno ni lo otro, ni lo europeo ni lo americano, pero tienen solamente un sentimiento oscuro de que lo americano no es ni puede ser lo europeo, lo que es una evidencia.

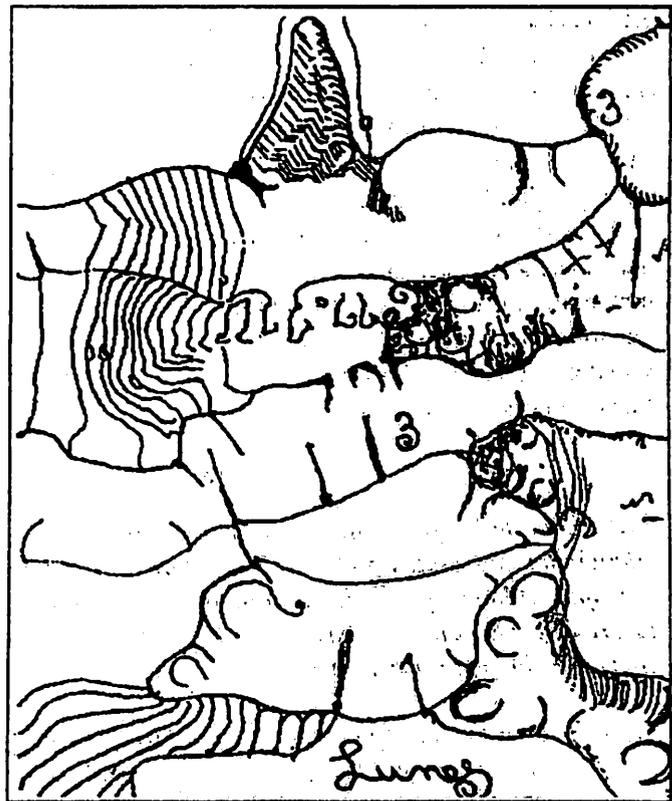
*E.F.: ¿El discurso crítico alcanza un nivel de autonomía respecto de la literatura, es decir, logra autonomizarse de los objetos a los que se refiere? ¿tiene la crítica el mismo rango epistémico que el objeto literario?*

G.G.: Una reacción a la consideración marxista y sociológica de la literatura fue un nuevo formalismo. Ese nuevo formalismo, que nació con el estructuralismo y que tiene hoy su más curiosa manifestación en Derrida y en los franceses, ha creado un problema de fundamentación teórica y es que, aunque Derrida estudió filosofía y es filósofo, los otros no, se han creado teorías literarias con una carencia general de reflexión filosófica seria. Entonces de allí el resultado de lo que se puede llamar, que yo llamo así, la inflación terminológica. La inflación terminológica que consiste en que la crítica se independiza de la crítica misma y se convierte en una especie de embriaguez de palabras y términos y conceptos mal empleados, que utiliza al texto como pretexto para especulaciones y que, naturalmente, deja de lado radicalmente los contenidos.

Hubo una época en que se hacía el reproche a la crítica literaria de que era contenidista, y el reproche era completamente incomprensible porque el texto no es un texto que consiste en signos, sino que los signos son signo de algo, y cuando los signos dejan de ser signos de algo se convierten en una danza y se pierde radicalmente la relación con el texto mismo, con lo que dice el texto mismo y hay especulaciones absolutamente alucinantes.

Le voy a dar un ejemplo: el formalista

Carlos Bousoño, que es una persona de una confusión profesional, si se quiere, al interpretar un poema de Antonio Machado, como una línea del poema no le cuadraba, tachó la línea. O Julia Kristeva que dice que va a hacer una teoría de la novela, pero escoge para la teoría de la novela en general una novela que cuadra con sus teorías. Y lo más alucinante que yo he encontrado en éstos que se independizan, es una interpretación -si cabe decir- del poema de Nietzsche "La queja de Ariadna" hecha por Gilles Deleuze en un artículo



que se llama "El misterio de Ariadna"; el poema dice en la estrofa final: "Ariadna sé prudente, tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas pequeñas". Deleuze dice que las orejas son una metáfora del laberinto porque las orejas son también laberínticas. Eso es absolutamente alucinante porque no hay en el texto nada que justifique semejante relación: como la que hace Derrida cuando dice que el destino de Nietzsche se debe a que tiene un efecto de castración. No hay relación entre los testículos y el estilo, pero es posible establecer relaciones entre el laberinto y la oreja, cuando la crítica literaria se ha independizado y se convierte en terminología, se convierte en un pretexto también para poner en relación cosas completamente ajenas entre sí.

*E.F.: Esto si lo pensamos desde el punto de vista tal vez de la escritura o de la genesis pero ¿qué pasa si lo pensamos desde el punto de vista de la lectura?*

G.G.: Se ha visto en Alemania por ejemplo, para no ir más lejos, que se ha escrito muchísimo sobre la lírica moderna con esta terminología francesa, hay quien la ha llamado Derridada y Lacancan, con justicia, que pasa muy rápidamente, el estructuralismo ha pasado muy rápido, pero quedan las obras de autores, o de profesores, o de críticos que se han dedicado a leer el texto y a entender el texto como pedía Nietzsche, una lectura filológica en el sentido de leer, pero de leer entre líneas. Estos nuevos críticos, y la Argentina está plagado de ellos, lo leí en las últimas Actas del Congreso de Crítica Literaria que hubo en Mendoza en 1991, están lleno de citas de Lacan, además de traducciones de Derrida, no dicen en el fondo nada, pues no queda absolutamente nada, porque el lector no encuentra ninguna referencia al texto.

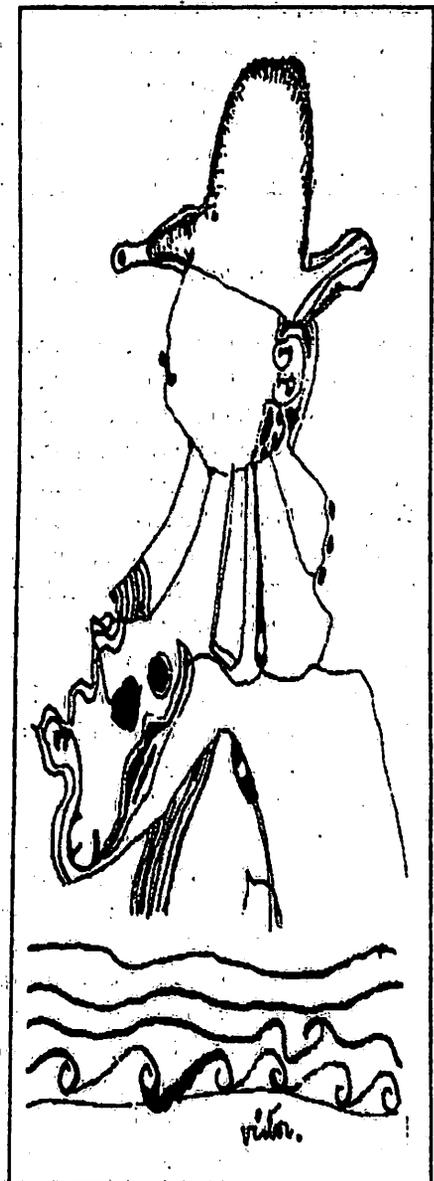
El lector encuentra citas de Derrida, de Lacan, de Deleuze, de todos estos, pero no encuentra una referencia, una guía para entender problemas del texto. Entonces lo que pasa es que se juntan la crítica literaria con los medios televisivos para que la gente no lea y posiblemente para que los críticos literarios se quejen de que la gente no lee y siga haciendo esos juegos de palabras y malabares que son los de Derrida. Ahora también citan a Octavio Paz, pero creo que Octavio Paz es un caso especial.

*E.F.: Una de las funciones, creo, de la crítica es leer los autores o las obras que han sido silenciados por tantos poderes. Tal vez la función política de la crítica resida en ese gesto más que en la búsqueda de lo político en los contenidos ¿qué piensa de la función política de la crítica? ¿En qué consiste? ¿Cuáles serían los autores o las obras silenciados de nuestra literatura hispanoamericana?*

G.G.: Algo muy curioso en la crítica literaria hispanoamericana es que vive de modas, más que en la europea, bastante más. Se tuvo la moda de la estilística, se pasó de la estilística al marxismo, del marxismo se pasó al estructuralismo, del estructuralismo se pasó a la semiótica y esas modas han sido recibidas sin ponerlas en tela de juicio, sin preguntar que dan de sí, comenzando en la praxis universitaria, que es donde deben dar de sí. Porque en la praxis universitaria se trata de introducir a gente que no está familiarizada con los problemas, en problemas del texto y de la crítica misma. Y si se pasa de una moda a la otra sin saber si el concepto, pongamos: base y superestructura, que es un concepto aceptable -no desde el punto de

vista ideológico sino desde el punto de vista empírico-; y si pasamos de ese concepto de la reproducción a uno de los conceptos de la semiótica sin ninguna justificación, entonces lo que crece, lo que surge en el estudiante es definitivamente una manera superficial de enfrentarse a las teorías literarias y una manera superficial de enfrentarse a los textos y una manera borrosa y nebulosa de escribir y de pensar. De modo que lo que ocurre entonces es que las modas dictan sus necesidades. La moda actual dicta la necesidad de leer solamente a los autores actuales. El *nouveau roman* tuvo su moda correspondiente. Naturalmente en eso, como en todo formalismo, se pierde la conexión indispensable con la historia. Si hay autores que no responden a esas modas, hay autores que no son captables ni siquiera comparables con lo que dicen esas modas, entonces se los olvida.

El caso más claro, para seguir con el ejemplo nuestro, esto es que la primera teoría literaria, el primer libro de teoría literaria que se escribió en lengua española fue el de Alfonso Reyes en 1944 *El deslinde*, que no era solamente un libro con muchos conceptos formalistas, sino que era un libro nacido también de la experiencia literaria. Ese libro se olvidó porque no cuadraba con el estructuralismo que venía y con una cosa curiosísima de la estilística de Carlos Bousoño y Dámaso Alonso que es una copia mal hecha, patética, de la estilística de Spitzer. Y entonces se olvidó y se desperdició lo que podría haber dado Alfonso Reyes. También en esa moda, en ese salto de moda, se perdió de vista el libro de Pedro Henríquez Ureña *Las corrientes literarias en América Hispánica* que en su brevedad y en su síntesis tiene muchísimo material, muchísima reflexión y dan muchísimo más de sí que cualquier interpretación marxista-leninista de la literatura hispanoamericana. Y se van perdiendo así también, por ejemplo, autores del siglo pasado, y sin ir más lejos ¿quién habla hoy como crítico literario fundamental --que lo fué-- de Juan María Gutiérrez? Hay un artículo muy bueno de Rodó, pero a Rodó y a Juan María Gutiérrez lo han olvidado, en cambio lo que queda es lo que podríamos llamar el neísmo. No se lee a Alfonso Reyes. No se lee a Pedro Henríquez Ureña. No se recupera a Rodó. No se recupera la crítica literaria fabulosamente precisa y punzante de González Prada. Se lee a Octavio Paz. Octavio Paz que vive de prestado. *El arco y la lira* se puede decir que está lleno de robos autores, pero no los cita: su idea sobre la tragedia se la quitó a Alfonso Reyes, pero no lo cita; su teoría sobre la actual situación de la tecnología la robó de Heidegger, pero no lo cita; pero lo malo no es que no los cite, sino que es confuso, pero como eso es moderno entonces eso sepulta a todos los otros



autores que son claros, que tienen mucho trabajo por detrás y que son auténticamente fundamentos para seguir trabajando.

O sea que hay que recuperar muchísimo, sin ir mucho más lejos no olvidemos que el libro de Jose Luis Romero *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* es un libro fundamental, que es infinitamente menos leído en Latinoamérica y menos conocido que *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Esta es una comparación grotesca, pero la situación es grotesca. Porque naturalmente se va creando esta facilidad de la terminología, y es casi alucinante porque se puede hablar de una mesa, de un libro y de un zapato, con la misma terminología, y no pasa nada, nadie nota la diferencia aunque se está hablando de tres cosas diferentes. Nosotros lo decimos diferente, pero Hegel dice "en la noche todas las vacas son oscuras", nosotros decimos "de noche todos los gatos son pardos" entonces se pierde lo más esencial que tenemos, y tenemos muchísimo. Pero hay que leer y lo que ha enseñado Pedro Henríquez Ureña, hay que volver a leer a Picón Salas, la crítica literaria de Picón Salas; hay críticas excelentes del chileno Ricardo Latchan. Hay toda una cantidad de material acumulado que se ha desperdiciado y no se reelabora sino que se comienza desde cero, con un cero que es terminología.

*E.F.: ¿Cómo se podrían articular los paradigmas teóricos (marxismo, psicoanálisis, sociología, los diversos formalismos) para el estudio de la literatura latinoamericana?*

**G.G.:** El problema es considerable porque el estudio de la literatura latinoamericana como historia literaria y como crítica literaria pertenece a lo que cabría llamar filología. Pero la filología está en una crisis de conceptos fundamentales y no sabe adonde ir, entonces acude a esto y a lo otro, encuentra que el marxismo, el psicoanálisis le ofrecen posibilidades de interpretación. Pero no pregunta hasta qué punto las posibilidades de interpretación son aplicables a un texto determinado o a un cuerpo de textos. Entonces ocurre -lo que es un problema fundamental- que se trasladan conceptos de psicoanálisis a la filología sin un intermedio que diga hasta qué punto lo que está escrito y hecho para enfermos puede aplicarse a textos de personas que no son enfermas, si son enfermas, ya murieron y por lo tanto no pueden ser objeto de psicoanálisis. Porque todo lo que ocurre con el psicoanálisis es que se toma un texto, se le van creando al pobre autor que ha muerto complejos sobre la base de indicios, que son los textos mismos, a veces insuficientemente preparados y, además, insuficientemente fundamentados en la biografía; porque si se hace un estudio psicoanalítico de un texto hay que recurrir indispensablemente a la biografía, pero la biografía no da de sí lo que tiene que dar para un psicoanalista. Entonces esta transposición de psicoanálisis a la literatura, es una transposición muy problemática y muy frágil.

Con el marxismo ocurre ya otra cosa: el marxismo que se utilizó en Hispanoamérica era un marxismo de catecismo, dado a conocer en textos muchas veces falsificados, traducciones mal hechas; conceptos fundamentales de Marx en un texto alemán como por ejemplo "mercancía" no se puede traducir por mercancía simplemente sino que tiene un sentido mucho más amplio. Hubo la disputa muy esparcida que Marx no era hegeliano sino en sus primeros escritos, pero Marx es un hegeliano completo desde el principio hasta el fin y llegó a determinadas consecuencias por su lado de Hegel, de manera que se desconoce a Marx y se lo utiliza como un catecismo, y entonces se va falsificando a Marx y se va falsificando al mismo tiempo el texto que se interpreta con el marxismo. La filología que está en esta situación crítica tiene que servirse, en primer lugar, de un principio elemental que es partir del texto. El texto ya para una persona que tiene contacto con el

texto, va planteando las preguntas, va exigiendo las ciencias que se deben aplicar. Un texto hace una referencia a cuestiones sociales y económicas, entonces hay que partir de lo que dice el texto sobre sociología y economía para buscar en la sociología y economía lo que corresponde; y si hay un texto que pide psiquiatría hay que saber cómo se utilizan esos conceptos psiquiátricos para no falsificar y para no violentar el texto.

Como la historia, la crítica literaria y la filología están en una crisis de conceptos fundamentales, aumentada precisamente por el exceso de una falsa teoría y terminología, entonces no queda por el momento otro remedio que atenerse al texto y que el texto haga las preguntas. Ese es un método que se utiliza en la fenomenología. Hay una frase del fenomenólogo Hans Lipps que dice: "la pregunta bien hecha es la mitad de la respuesta". Hay que saber preguntar pero para saber preguntar hay que estar desprevenidos y la utilización de conceptos sociológicos, filosóficos, económicos y psiquiátricos no debe ser previa sino posterior, porque el texto mismo va pidiéndolo y cuando se parte del texto y se ve que lo va pidiendo, va pidiendo también filología, va pidiendo aclaraciones conceptuales, entonces la crítica literaria y la historia de la literatura tienen una flexibilidad que es importante porque los textos literarios no son unívocos sino ambiguos. Entonces no se puede aplicar a textos ambiguos por naturaleza, afortunadamente ambiguos o polivalentes, una teoría unívoca, porque se parcializa y se violenta el texto.

Ahora lo que se exige también, eso es lo que hace falta y ese es otro problema muy grave en el mundo hispánico, especialmente en América Latina, son los estudios universitarios sólidos. Las universidades latinoamericanas son deficientes. En la Argentina hubo universidades modelo que con la Junta Militar fueron diezmadas, en otros países hay universidades privadas que son negocio. El hecho es que las universidades no producen y no forman. Pero sí hay que decirlo con toda honradez: las universidades hispánicas forman estudiantes de literatura hispánica mucho mejor que las universidades alemanas. Los estudiantes de literatura hispanoamericana y española formados en las universidades españolas y latinoamericanas saben lo que es un texto. En Alemania, por ejemplo, los estudiantes apenas saben lo que es un texto, están confrontados con improvisaciones, con especulaciones, con una tendencia muy alemana que es la superinterpretación y, sobre todo, con una tendencia también muy alemana que es la de encontrar en el texto extraño un consuelo para los propios dolores personales, de manera que así van surgiendo por ejemplo Borges como realista mágico, García Márquez como el teórico del incesto en Colombia, van surgiendo una serie de figuras rarísimas. En cambio, en América Latina y en España, hay que reconocerlo, hay bastante seriedad y rigor, y yo le puedo citar aquí los cursos de Victoria Torres, y de la Dra. Laura Pollastri que fueron un ejemplo de claridad, de didáctica que no va a encontrar en ningún profesor de aquí. Eso hay que reconocerlo; eso significa que esos son esfuerzos personales y esfuerzos muy personales y eso significa que también hay una pasión muy grande que lleva a mucha gente, pienso en Usted también, a compensar lo que no dan las universidades con propia lectura y propia reflexión. Ese es un beneficio de los defectos pero no hay que negar que las universidades hispanoamericanas están formando estudiantes muy mediocremente y que no responden a las necesidades de formación y sobre todo no responden a las expectativas que hay en Hispanoamérica y no responden a los talentos de los estudiantes.

**E.F.:** *Respecto a la cuestión de la interpretación hermenéutica recuerdo las lecturas encontradas de Gadamer y Adorno. Una crítica ¿tiene que ser meramente descriptiva, tiene que ser explicativa o la crítica tiene que ser interpretativa?*

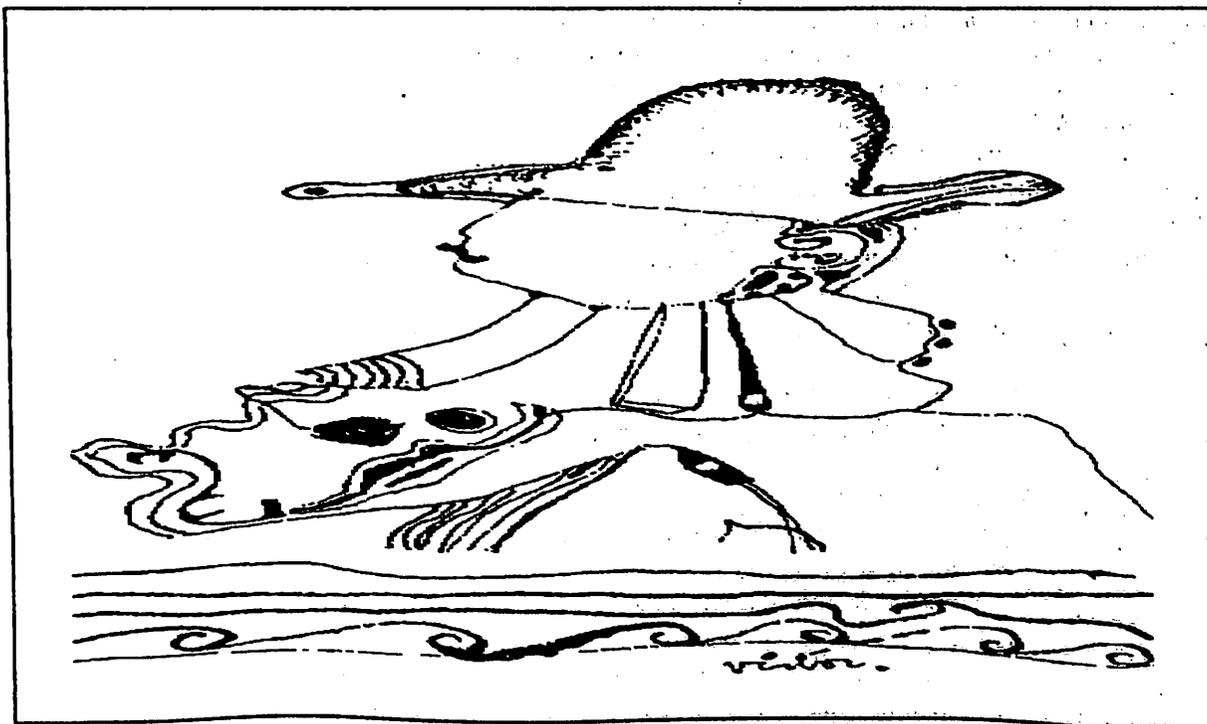
**G.G.:** Ya el hecho mismo de llamarse crítica, tiene que ser descriptiva e interpretativa, porque una de las cosas sensacionales de la nueva terminología es, por ejemplo, que N. Goodman diga: "ya no debe hacerse la pregunta qué es el arte sino dónde hay arte". Entonces, si se dice dónde hay arte hay que saber antes qué es arte, pero la pregunta "qué es arte" tiene que hacerse. Y lo mismo ocurre con la crítica. Una crítica que solamente describe y no interpreta, es decir, que se abstiene de todo juicio, sobra. Porque entonces bastaría hacer una antología del autor, de frases que le gustan al crítico y sobra la interpretación. La interpretación tiene que ser también una interpretación en el sentido de que tiene que aclarar y la aclaración misma va dando la imagen de la interpretación. La interpretación es siempre una aclaración. Una interpretación deja de ser tal cuando se convierte en superinterpretación, es decir, cuando se abandona el texto o se introduce en él lo que no hay. La superinterpretación es cuando se dice, que por ejemplo, el poema de Borges "Poema conjetural" es un poema sobre la metafísica, porque habla de los espejos, entonces ya esa interpretación es superinterpretación porque ha dejado el resto del texto. Lo más elemental, y lo dice también todo filósofo -lo decía Hermann Cohen: "lo filológico tiene que estar siempre en orden"-, lo filológico es en este caso la lectura del texto, la lectura atenta, sin prevenciones, y lectura atenta así significa una lectura que le está preguntando al texto, no una simple recepción pasiva, pero tampoco una lectura que se identifica con el texto, porque yo no estoy pidiendo que el texto me diga lo que yo quiera, sino una lectura distanciada pero atenta y desprevvenida, de modo que el texto me va pidiendo a mí lo que yo necesito responder, el texto me va poniendo problemas, me va planteando preguntas y esas preguntas van exigiendo el recurso a teorías, porque hay referencias naturalmente a teorías, hay referencias a autores en el texto, que yo debo ir buscando y estudiando con dedicación y con rigor. Porque lo que puede ocurrir es que el texto se convierta en pretexto y se violenta el texto. El texto plantea siempre preguntas. La lectura debe ser primero una lectura hedónica, que es el primer acceso, y cuando se ha hecho la lectura hedónica tiene que venir inmediatamente la lectura que le pregunta al texto; o como dice la fenomenología: darle la palabra al texto.

**E.F.:** *El problema se suscita precisamente porque muchas veces leemos en el discurso crítico esa suerte de inflación, como Usted al principio denominó, hermenéutica. Esto lo digo pensando en toda la bibliografía que ha suscitado, por ejemplo, César Vallejo. Es casi un paradigma lamentablemente de distintas hermenéuticas sin asidero. ¿Cómo situar en el lugar justo el problema de la interpretación del texto, a fin de evitar esa inflación hermenéutica?*

**G.G.:** Como el texto mismo es ambiguo, es un texto para una persona no para una máquina. La interpretación tiene el sello de la persona y el sello de la persona se muestra en las preferencias que ella encuentra en el texto mismo. Esa es una cosa. Otra cosa es cuando ya se abandona el texto mismo, ya no se busca lo que el texto quiere decir, sino que se encuentra un pretexto para acomodar un prejuicio que yo tengo tomado por ejemplo de la biografía. Pienso en los primeros poemas de *Trilce* interpretados por Neale Silva: lo que se ve evidentemente es que él no se ha quedado con el texto sino que el texto le ha dicho vaya usted a la biografía, porque la biografía de

Vallejo en la época que estuvo en la cárcel, dice que había cuatro paredes en la celda y todo esto es evidente. Eso ya es salirse del texto porque el texto es una elaboración de experiencias y conocer las experiencias no significa que se conoce el texto. El texto ha cristalizado en un lenguaje hermético experiencias, pero las experiencias se pueden dejar de lado desde el punto de vista biográfico, para ver que es lo que quería decir, que fue lo que vio Vallejo detrás de las experiencias. La poesía es muy difícil de interpretar porque hay la tentación de que la poesía dice algo muy concreto, lo dice, pero también detrás de la poesía hay una pregunta que es la pregunta que se hace siempre todo gran poeta cuando se enfrenta al papel para escribir un poema. Es lo que dice muy bien Paul Celan cuando dice que "la poesía contemporánea tiende siempre al silencio". Toda gran poesía es una gran poesía que pone muchas preguntas, que son las preguntas que se hace el mismo poeta y que es la lucha, si se quiere llamar así, del poeta con la imagen que quiere plasmar o cristalizar. Y esto hay que tenerlo en cuenta cuando se interpreta poesía.

Con la novela es una cosa ya muy diferente, porque una novela es ya mucho más explícita, ya la novela no da margen a un exceso de superinterpretación. Y en el caso de Vallejo también hay el prejuicio de que Vallejo fue comunista, y entonces se cree que como comunista —es el caso de Julio Vélez— Vallejo puso en poesía los principios de Marx y Engels, y entonces van diciendo esto está en Engels, este concreto de Lenin, etc. O si no se busca hablar de una poesía materialista: cosas que dicen solamente algo sobre la ideología pero nada sobre el texto. No hay poesía materialista, ni espiritualista, eso es una cosa que viene después. Primero hay que ver qué es lo que dice el texto y si vale la pena llamarla materialista o espiritualista. Eso depende de lo que dice el texto.



**E.F.:** *Por lo tanto cabría pensar que la actividad interpretativa de la crítica se volvería hacia el interpretante pero también hacia su propio presente, hacia su propia actualidad. Entonces la interpretación sería el estadio último de la crítica si pensamos que primero hay una descripción. O ¿qué efectos tendría esa tarea interpretativa de la crítica?*

**G.G.:** Ya se acabó en la historiografía la exigencia de la absoluta objetividad. Ya los historiadores dicen que hay que contar con la subjetividad del historiador. Es evidente, porque el historiador tiene una experiencia del presente y esa experiencia del presente no la puede negar para llegar a una exposición de un pasado que él no conoció. Y con la crítica literaria y la interpretación es lo mismo. El intérprete es un lector y como lector pone en la interpretación sus experiencias, sus determinaciones, sus concepciones y en ese sentido consiste naturalmente el diálogo entre el intérprete y el texto, porque la interpretación es un diálogo. Si se espera que el texto plantee preguntas, es porque se espera que haya un diálogo entre el lector y el texto. Las respuestas, que uno da, son respuestas al texto pero eso no significa que haya que hablar del lector implícito, ni de esas teorías. Eso es perfectamente elemental y hay que reconocer el derecho y la inevitabilidad de la subjetividad del intérprete. El intérprete, cuando termina una interpretación y la ha hecho con toda objetividad filológica y científica, está poniendo al mismo tiempo su firma y entonces lo que vale la pena en este caso es el diálogo de distintos intérpretes sobre un mismo texto, porque son distintas experiencias de una misma cosa, distintas preguntas que se han puesto a un mismo texto y en eso consiste la riqueza de la literatura.

**E.F.:** *Su obra crítica es una de las más importantes en Hispanoamérica en este siglo y tiene un rasgo que le es propio, su singularidad, puesto que se trata de un obra crítica cuyo objeto privilegiado no sólo es la literatura hispanoamericana sino también literatura europea o universal. Según mi opinión esta doble mirada ha producido uno de los efectos más relevantes de la crítica hispanoamericana: romper con el mentado (mentido) discurso de la dependencia de paradigmas europeos abriendo camino hacia la zona de lo universal y, además (y relacionado a esto obviamente), romper con el complejo de inferioridad del hispanoamericano. Creo que este gesto, insito en su obra crítica, recupera de algún modo nuestra tradición hispanoamericana, la tradición de Bello, Sarmiento, Darío, Henríquez Ureña, Reyes, Borges. ¿Cuál sería el origen de estos prejuicios y limitaciones ideológicos? ¿Cómo romper con la dependencia y producir un discurso crítico sin culpas?*

**G.G.:** Nosotros tenemos la herencia española que, después del Siglo de Oro y ya en el Siglo de Oro, era una literatura llena de prejuicios frente a Europa. Hay que recordar el ensayo de Quevedo *La España defendida y los tiempos de ahora* en que arremete contra los reformistas, los filólogos reformadores en este caso, contra los que hablaron mal de España y dijeron que no había literatura ni cultura en España. Quevedo dice que los autores españoles que han traducido a los griegos son mejores que los griegos. Ese es un prejuicio que muestra un complejo de inferioridad. Ese complejo de inferioridad pasó a nuestros países porque nosotros también teníamos ese complejo y no hay que olvidar que hubo un Francisco Sánchez que decía de los hispanoamericanos "que ellos también son ingeniosos". De manera que el complejo de inferioridad de los españoles que nos pasaron a nosotros se reformuló y corroboró con la circunstancia de que los españoles decían que los indios y los hispanoamericanos y los criollos no

sabían lo que sabían los españoles. Ese complejo se rompió y comenzó a romperse con la independencia y Andrés Bello es el ejemplo más claro de eso porque si se mira el Código Civil, se verá que Andrés Bello dominaba la literatura jurídica europea de su tiempo como nadie. Y el Código Civil de Andrés Bello es un ejemplo de cómo un hispanoamericano --sin que diga que es hispanoamericano para justificarlo-- como una persona en Hispanoamérica está en capacidad personal de conocer y de elaborar y de aprovechar todo lo que se hace sobre una ciencia. La gramática de Bello es lo mismo. Y es curioso en este caso que por ejemplo Amado Alonso, que tenía ese complejo y nos lo quería seguir dándolo y remachándolo, llega a la idea peregrinísima de que Andrés Bello debió recibir sus ideas gramaticales de Guillermo de Humboldt porque cuando Alejandro de Humboldt pasó por Venezuela y vió a Andrés Bello se lo debió comunicar. Pero da las casualidades que en esa época Andrés Bello tenía once años y Guillermo de Humboldt no había formulado su teoría sobre el lenguaje. Pero entonces nosotros aceptamos eso con toda tranquilidad. Ortega y Gasset que relee mal a Hegel, porque no lee todas las conferencias sobre "la filosofía de la historia universal" sino el índice del primer tomo de la edición de G. Lanson que termina hablando de la parte natural de la historia y termina con América, saca la conclusión de que América no tiene historia sino naturaleza. Nosotros lo aceptamos con todo placer... Y de allí sale una cosa doble: la cuestión terrígena, toda esta cosa romántica por una parte y el aumento del complejo, del complejo de que nosotros no somos capaces. Como nosotros no somos capaces aunque tenemos figuras en el Siglo XIX como Sarmiento, que es sin duda alguna el mejor prosista de lengua española del siglo XIX, vienen los académicos y dicen: está lleno de galicismos. Y sin embargo Sarmiento escribió la mejor prosa de lengua española y nadie lo reconoce. Los hispanoamericanos los que menos.

**E. F.:** *Juan Valera dijo lo mismo de Darío: "el galicismo mental".*

**G. G.:** Juan Valera, bien, dice que es galicismo mental. Y entonces nosotros estamos permanentemente sometidos a que nos dan permiso de ser inteligentes y nos lo reconocen como si fuera una cosa sensacional. Y entonces viene allí por ejemplo González Prada. En primer lugar, él hace las primeras traducciones directas del alemán de Goethe. Él liquida de una manera fabulosamente bien a Juan Valera y le demuestra que su traducción de Dafnis y Cloe esta mal hecha y que es una traducción de monja porque ha quitado toda la parte amorosa. Es decir, González Prada con toda su irreverencia muy importante y muy justa va demostrando que un hispanoamericano no tiene por qué someterse a ese complejo. Y el caso es lamentable porque nosotros vivimos y cultivamos ese complejo. Esos complejos tienen por otra parte una función -lo que Henríquez Ureña llama la "pereza romántica"- . Porque es muy agradable, muy cómodo, para un jurista no tener que leer toda esa literaturas jurídica que leyó Andrés Bello sino gastarse con dos o tres comentarios. Es muy cómodo para un filósofo no leer a Kant en alemán sino leer un libro sobre Kant de Ortega y Gasset. Es evidente que tal producto no merece reconocimiento en ninguna parte. Entonces esa falta de conocimiento es una justificación de su "pereza romántica" y seguimos así hasta el fin de los siglos.

Nosotros tenemos un caso de una época brillante: Alfonso Reyes, quien se esfuerza por aprender griego y hace una primera traducción de los primeros cantos de *La Iliada* en hexámetro, que escribe esas obras sobre la antigüedad clásica en *La crítica en la edad ateniense*, que se

## Enrique Foffani

dedica a estas cosas griegas y que tampoco saben valorar los europeos porque están esperando una cosa que no podemos dar. No podemos dar porque no hay la infraestructura. Pero merece la pena tener en cuenta.

Entonces nosotros tenemos esta serie de complejos y viene además a rematarla la teoría de la dependencia que justificó muchas perezas. No hay dependencia sino interdependencias. La teoría

de la dependencia es una especie de justificación de esa pereza y además es también una justificación muy curiosa de las clases altas. Porque se dice que la dependencia es estructural. Se habla del neocolonialismo. Efectivamente, pero hay un intracolonialismo. Y no hay una dependencia estructural sino hay una clase social terca que mantiene sus privilegios de una manera muy hábil,



ayudada por los países industriales y por los Estados Unidos. Si se conocen esos contextos históricos entonces al hablar de dependencia se está estableciendo una teoría por parte de las izquierdas, que hacen el juego a las oligarquías. Porque si se habla de teoría de la dependencia estructural entonces las oligarquías dicen: sigamos así como estamos, que es lo que está ocurriendo porque es estructural.

En materia cultural, hace tiempo que ya no tenemos que pensar en la dependencia sino que tenemos que pensar solamente en lo que ya decía Andrés Bello, en lo que hicieron Reyes y todos ellos, es la asimilación crítica y el conocimiento crítico de lo que se hace en todo el mundo. Porque el mundo es una unidad, y nosotros no podemos seguir diciendo que vamos a hablar quechua para demostrar que somos lo americano y nadie nos entiende en quechua en el mundo. Pero nosotros sí dependemos de lo que se habla en el mundo y culturalmente tenemos que seguir lo que se hace en el mundo porque eso nos beneficia a todos, ya que no podemos aislarnos. Y la cuestión de la dependencia cuando se traduce a la teoría cultural es una mentira de la que ya no se habla porque nadie lo dice, sino solamente lo utilizan ciertos nacionalistas completamente fanáticos para seguir justificando una pereza mental, porque es mucho más cómodo rasgarse las vestiduras y decir: "somos los indígenas", etc., etc. y no ponerse a trabajar, a leer y a estudiar seriamente como deben hacerlo los que dicen que son escritores.

*E.F.: Creo que habría que considerar a Gutiérrez Girardot un crítico escritor, es decir, más allá o más acá de la elección de los temas y la selección de los objetos, Usted coloca al lenguaje en un lugar fundamental. A partir de su experiencia ¿qué podría decir del rol de la lengua en la obra crítica? Ya que sabemos que hoy día abundan críticos que paradójicamente no escriben.*

**G.G.:** La crítica literaria -decía Goethe- es literatura sobre la literatura. Eso es un lema que utilizó Curtius aunque él no lo puso en práctica porque fue un escritor mediocre. Nosotros tenemos una gran tradición de escritores, de muy buenos escritores que hacen muy buena crítica literaria. Y pienso en Díaz Rodríguez, en sus ensayos sobre el Modernismo, vuelvo a repetir el nombre de Picón Salas, tenemos a Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, en la Argentina está el mismo Leopoldo Lugones, J.E. Rodó. En fin tenemos una tradición de críticos literarios y de historiadores para quienes el lenguaje, es decir, el medio de expresión, es fundamental. Porque a diferencia de la tradición alemana en donde el científico tiene que escribir mal, porque si no, no es científico, para nosotros el científico tiene que escribir de tal manera que alcance a todo el mundo y alcance a todo el mundo de manera seductora. El lenguaje es el elemento fundamental en la comunicación, porque no solamente se invita a conocer obras literarias sino también se le muestra que el acceso a la literatura tiene que ser un acceso literario. De esa manera, se introduce a un mundo y facilita más que dificulta, como ocurre con la terminología, el aprovechamiento que da la literatura.

*E.F.: Hay un rasgo en su discurso crítico que siempre me asombró y que es su insistencia en el humor, a veces la ironía, pero sobre todo el humor y más exactamente la intromisión en el cuerpo mismo de su crítica del chiste, de lo cual se puede inferir una voluntad específica por escribir crítica y no sólo hacer crítica. Por lo tanto es indudable que en su obra hay una conciencia de lector, de receptor, de audiencia ¿para quién escribió, para quién escribe cuando escribe?*

**G.G.:** Generalmente yo escribo para un público que considero estudiantil porque escribir para los colegas es estéril. Los colegas no van a cambiar jamás y los colegas no quieren entender lo que no les conviene y lo que los pone en tela de juicio. Entonces yo escribo para los estudiantes principalmente y para un público imaginario. Y naturalmente cuando se escribe para los estudiantes y se escribe críticamente, cuando se encuentran necesidades, el simple hecho de formularlas provoca la risa y el humor. Cuando se lee por ejemplo la cantidad de autores que dicen, que se mencionan como personas que influyeron en fulanos de tales, entonces esto es completamente inútil, porque el número de autores que se menciona no significa que el autor influido tenga calidad. Los críticos literarios que hablan de eso disponen de una especie de charretera y de condecoraciones porque citan a Schopenhauer y a Nietzsche y creen que con citar a esas figuras tan importantes el pobre escritor deviene fundamental. Y hay una serie de circunstancias de este tipo que provocan la carcajada y hay que decir las. Y al decir las críticamente se tienen que decir humorísticamente. Y en ese sentido efectivamente es ser lector, y además también yo soy lector de Borges y usted ve que Borges cuando escribe ensayos escribe como lector y como lector está llevando un diálogo íntimo con el texto. Entonces el texto, el libro

y el diálogo con buenos libros pero también con malos libros. Si usted lee malos libros, el simple hecho de comprobarlo, y decir la comprobación, es humorístico y además tiene que ser humorístico porque si se dijera en serio perdería la cursilería que tiene y dejaría de ser crítica. De manera que el humor y la ironía están dictadas por el objeto que se critica a veces pero también son de una voluntad de placer, de placer de encontrar necedades y al mismo tiempo el placer de encontrar cosas excepcionales.

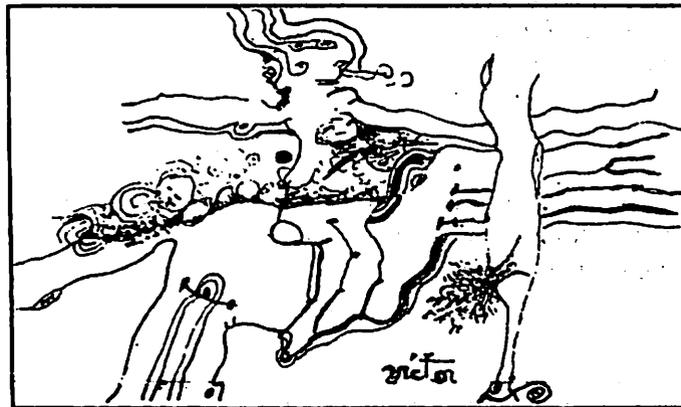
*E.F.: Pienso que esto también tiene que ver con el estilo. Recuerdo el famoso ensayo que escribió Lukács sobre el ensayo, donde planteaba que era una forma que perduraba precisamente por el estilo, por el trabajo con la "forma" de la lengua.*

G.G.: Y es el estilo de mis autores preferidos, que más he leído, o que leo con más placer y aprovechamiento desde el punto de vista de la prosa. Yo sostenía y lo sigo sosteniendo que la lectura de Alfonso Reyes es para un hispanoamericano, y para cualquier lector, infinitamente más provechosa que la lectura de todas las obras completas de Ortega y Gasset, por dos razones: en primer lugar, Alfonso Reyes piensa con gran claridad; en segundo lugar, tiene un material inmenso de datos que él sabe transmitir con donosura, elegancia y, por último, lo decía Borges, tiene la mejor prosa de lengua española actual. Ahora, la lectura de *Las corrientes literarias en América Hispánica*, de los ensayos de Pedro Henríquez Ureña es la lección más grande de que se puede escribir con seriedad y con elegancia y sobre todo hay que ser claro. Escribir mal sobre Darío es un pecado contra Darío, aunque lo que se diga con muchas palabras y términos pueda ser importante, pero sobre Darío hay que escribir bien. Y es que hay otra cosa elemental, escribir bien y hablar bien es fundamental. Hay esa frase de un chino –citaré a Bertoldt Brecht– que dice "el Estado esta mal porque la gente no entiende lo que dice, y no sabe decir lo que debe decir". Efectivamente, si miramos la crítica literaria hispanoamericana actual, por no hablar de la francesa, se comprobará que es una cosa en la que nadie sabe lo que dice, ni entiende bien lo que quiere decir. Entonces están haciendo una especie de auténtico onanismo, con un pathos increíble cuando nada más adecuado para una exposición crítica literaria que una elegancia expositiva clara como las que yo he aprendido en Reyes, en Henríquez Ureña y en Borges que es el maestro de todos.

*E.F.: ¿Cuáles fueron los escritores, los pensadores o los críticos decisivos en su formación teórica?*

G.G.: En mi formación teórica fue decisivo Heidegger, porque en los cursos, los seminarios que yo hice de Heidegger, con Heidegger, sobre Hegel aprendí a pensar, si se quiere decir así, y a interpretar y aprendí cosas que solamente se aprenden en diez años de facultad. La manera como él se enfrentaba a un texto, como él leía, la manera como él preguntaba, eso enseña a fundamentar. Tuve también otro maestro de filosofía, que se conoce poco hoy pero que es bastante importante, el filósofo más importante de España después de Suárez, que es Xavier Zubiri, que daba unas lecciones de una claridad y una densidad muy grandes. Asistí a tres cursos, y luego naturalmente maestros lejanos Borges, Reyes y Henríquez Ureña. Y también leo con mucho gusto a Sarmiento que como le digo tiene una prosa única y otro que leo con mucho gusto

por su prosa cortante y lo que dice es a González Prada. González Prada es conciso y un burlón fabuloso. La crítica que hizo a Juan Valera es ejemplar, porque lo despedaza no con saña sino con gusto y placer y humor pero lo va haciendo nada. Eso es una irreverencia -Borges hablaba de que es necesario ser irreverente-, son lecciones al mismo tiempo estéticas. Porque Borges es también cruelísimo cuando hace burla y lo hace con una prosa extraordinaria y yo no veo la razón por la cual un escritor que tiene una tradición como la nuestra tenga que hacerse cargo de una tradición francesa o alemana, especialmente alemana, en la que escribir seriamente significa escribir con los pies. Escribir bien para nosotros es escribir clara y elegantemente.



**E.F.:** ¿Cuál debe ser la formación teórica de un hispanoamericanista? Aquel que quiere estudiar la literatura hispanoamericana ¿por dónde tiene que empezar?

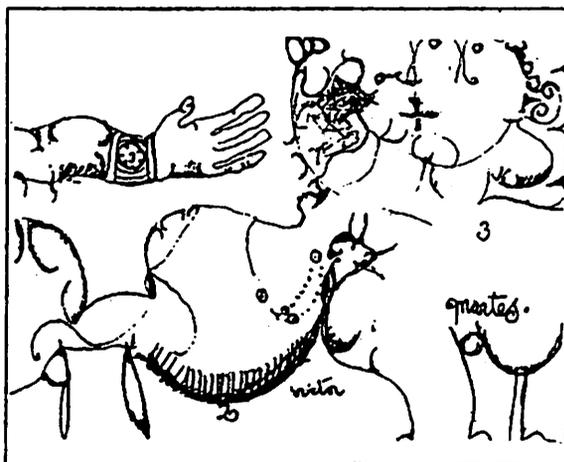
**G.G.:** Tiene que empezar por lo elemental, que yo diría: aprender a pensar y en ese sentido diría yo aprender a sacar consecuencias, a razonar -como decía Borges-. Yo recomendaría como punto de partida, para el trabajo previo intelectual, la lectura del primer tomo de *Las investigaciones lógicas* de Husserl, que hay en buena traducción. Y luego naturalmente hay trabajos de Alfonso Reyes, como *La experiencia literaria* o *El deslinde*. *El deslinde* es difícil, pero enseña a pensar. Desde el punto de vista material si se quiere, el estudiante de literatura hispanoamericana tiene que conocer muy bien la historia de España y América toda y además no en pedazos sino como una unidad, y eso exige también, de acuerdo con el caso correspondiente, conocimiento de historia europea. Tiene también que conocer la sociedad propia y eso es difícil porque no hay muy buenos trabajos sobre eso. Yo creo que un excelente trabajo que ahorra mucho tiempo y mucho esfuerzo es el de José Luis Romero, este libro que yo considero fundamental (*Latinoamérica: las ciudades y las ideas*). Naturalmente lo que más tiene que aprender es a leer el texto, sin violarlo. Y en materia de teoría literaria es una cuestión problemática, porque se ha abusado tanto de ella que ya hoy es difícil recomendar una teoría literaria y elaborar una teoría literaria, porque uno se ha dado cuenta de que la elaboración de una teoría literaria exige primero formación filosófica y segundo formación filológica, o sea conocimiento de las letras y sobre todo serenidad y sobriedad conceptuales.

La teoría literaria recomendable si es que hay alguna, sería la lectura de libros de historia literaria, como por ejemplo el libro de Hugo Friedrich *Estructura de la lírica moderna*. Pero eso ya no es teoría literaria sino práctica. Porque la teoría literaria que se enseña corre el peligro de

que se tome cualquiera de las que estan al uso y se comience a especular. Yo pienso que la teoría literaria debería ser algo que se enseña junto y al mismo tiempo también en los seminarios o en los cursos sobre interpretación de textos. La teoría literaria tiene que ser mínima, desde el punto de vista de la aplicación, pero tiene que ser sólida en la praxis y en la aplicación. Y esa teoría literaria requiere una lectura filosófica previa, naturalmente, porque para formar conceptos de teoría hay que saber cómo se forman conceptos. Yo pienso, lo vi en el seminario de Heidegger, que la denominación terminológica de algo no era previa sino posterior al trabajo con el texto. De manera que toda teoría literaria tiene que ser siempre controlada por el texto y tiene que ir de la mano del texto, lo cual impide que haya una teoría literaria canónica que se pueda aplicar al texto desde afuera.

**E.F. Última pregunta. Pensaba que la crítica siempre está en íntima relación con el entramado social y cultural. ¿Cómo hace un crítico para hacer su obra crítica en el exilio o lejos del lugar natal o del lugar de pertenencia? ¿Cómo escribe?**

**G.G.** Yo podría citar mi caso personal. Lo que decía Borges al volver a la Argentina después de mucho tiempo, en un poema famoso "los años que he pasado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en la Argentina". Yo podría decir lo mismo. Los años que he pasado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en Latinoamérica. No solamente porque tengo contacto permanente sino porque soy muy conciente de la tradición a la que pertenezco, la tradición cultural, literaria, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes... Eso es para mí y debe ser para todos nosotros un deber, de modo que cuando yo escribo, en realidad le confieso lo que he escrito para los alemanes lo he publicado en una revista muy famosa *Merkur*; lo que escribo sobre literatura hispanoamericana y española lo escribo para mi gente. Porque aparte de que ya considero que escribir para refutar o rectificar las teorías sobre la literatura hispanoamericana y española y sobre Hispanoamérica que hay acá en Alemania es completamente inútil. Benjamin decía "convencer es infructuoso", lo decía en alemán y vale para muchos alemanes colegas. Lo que yo digo y lo pienso, es un diálogo con mi gente en España e Hispanoamérica de manera que yo puedo decir como Borges, los años que yo he estado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en mi patria grande.



## PUBLICACIONES RECIBIDAS EN CANJE

- Alpha.** Universidad de Los Lagos, nro. 9, 1993.
- Anales cervantinos.** Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dic. 1993.
- Anales de Literatura Española Contemporánea.** Univesidad de Santiago de Compostela, vol 18, nro. 3, 1993.
- Anuario de Letras.** Universidad Nacional Autónoma de México, nro. 31, 1993.
- Anuario de Lingüística Hispánica.** Universidad de Valladolid, nro. 8, 1992.
- Atenea.** Universidad de Concepción, nro. 467, 1993.
- Boletín de la Academia Argentina de Letras.** nros. 223-224, 1992.
- Cayey.** Universidad de Puerto Rico, nro. 73, 1993
- Celestinesca.** Michigan State University, vol. 17, nro. 2, 1993.
- Cuadernos Americanos.** Universidad Autónoma de México. Nro. 42, 1993.
- Cuadernos Hispanoamericanos.** Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, nro. 528, 1994.
- El Guacamayo y la Serpiente.** Núcleo Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, nro. 32, 1993.
- Estudios/Investigaciones.** Universidad Nacional de La Plata, nro. 15, 1993.
- Exégesis.** Universidad de Puerto Rico, nro. 19, 1994.
- Inti.** Providence College, Rhode Island, nro. 39, 1994.
- Latin American Research Review.** University of New Mexico, nro. 2, 1994.
- Letras de Deusto.** Universidad de Deusto, nro. 62, 1994.
- Nueva Revista de Filología Hispánica.** El Colegio de México, nro. 1, 1993.
- Nueva Sociedad.** Venezuela, nro. 131, 1994.
- Revista Chilena de Literatura.** Universidad de Chile, nro. 35, 1993.
- Revista de la Biblioteca Nacional José Martí.** Nro. 1, 1992.
- Revista Iberoamericana.** University of Pittsburgh, nro. 166-167, 1994.
- Revista Interamericana de Bibliografía.** OEA, nro. 4, 1993.
- Revista de Filología y Lingüística.** Universidad de Costa Rica, nro. 2, 1993.
- Revista de Lingüística Teórica y Aplicada.** Universidad de Concepción, t. 29, 1992.
- Revista de Literatura.** CISC, Instituto de Filología, nro. 110, 1993.
- Southern Communication Journal.** University of Florida, nro. 3, 1994.
- Travesía.** Universidad Federal de Santa Catarina, nro. 25, 1992.