

Universidad Nacional del Comahue

Rector: *Oscar Bressan*

Revista de Lengua y Literatura

Facultad de Humanidades

Directora: *María Isabel Lopez Olano*

Decano: *José Echenique*

Consejo de Redacción

Departamento de Letras

Susana Zanetti

María Teresa Gramuglio

Director : *Esteban Saporiti*

Omar Aliverti

Angela Di Tullio

Consejo Consultivo Departamental

Esteban Saporiti

Nilda León

María Isabel López Olano

E. Ruth Feito

Nilda León

Martín Prieto

Ana Plit

Producción

Silvia Gennari

Hebe Castaño

María Eugenia Mudrovcic

Prohibida la 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, Av. Argentina 1400, 8300 Neuquén, República Argentina.
Tel. 0943-25014
ISSN 0327-19S1

Impresión: Dpto. Impresiones y Publicaciones U.N.C.



REVISTA DE LENGUA Y LITERATURA

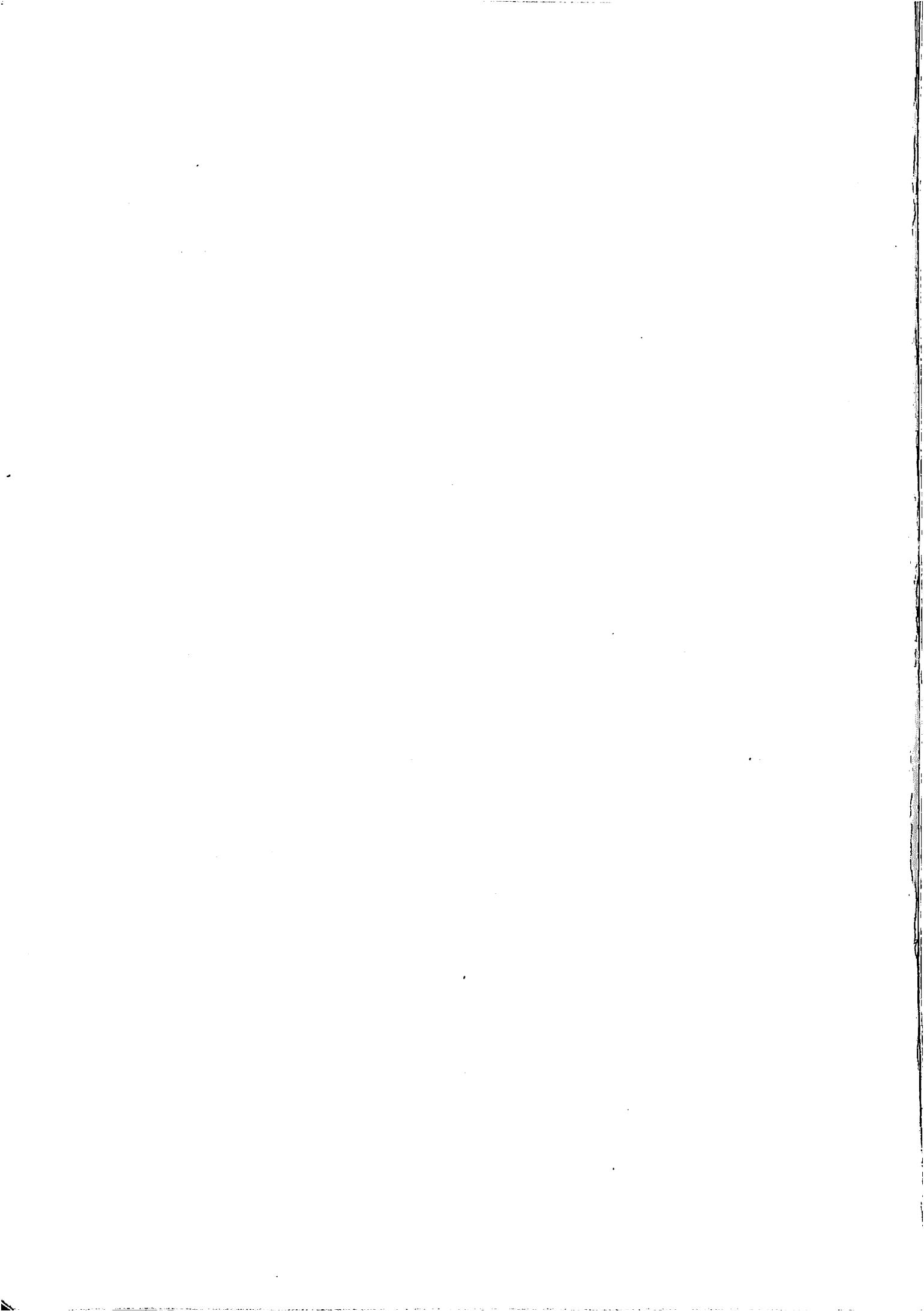
Año 3

Nr 6

Noviembre 1989

SUMARIO

✓ +	De rerum natura, I, 80-103 (El sacrificio de Ifigenia) por <i>María Isabel López Olano</i> _____	3
✓ +	Pragmática del texto narrativo. Estudio sobre el uso del modelo en Domingo F. Sarmiento. por <i>Elvira Aguirre</i> _____	11
✓ +	Manuel Ugarte: El proyecto de la segunda emancipación por <i>Cecilia Arias Olmos</i> _____	25
✓ +	El lector examinado por <i>María Celia Vázquez</i> _____	31
✓ +	La imagen de Belgrano en Sota de bastos, caballo de espada por <i>Hebe Cataño</i> _____	45
✓ +	Los heraldos negros : La enunciación poética por la negación de la palabra por <i>Silvia Gennari</i> _____	51
✓ +	El lenguaje de Trilce por <i>Martín Prieto</i> y <i>D. G. Helder</i> _____	59
✓ +	Una casi inexistente latitud: El dinosaurio de Agustusto Monterroso por <i>Laura Pollastri</i> _____	65
✓ +	Entrevista a Adolfo Prieto _____	71
	In memoriam Enrique Pezzoni _____	75
	Reseñas _____	77
	Donaciones y libros recibidos en canje _____	85



María Isabel López Olano

De rerum natura, I, 80-103 (El sacrificio de Ifigenia)



Sin lugar a dudas, pocos textos nos ha legado la poesía latina tan polémicos en su momento como el poema sobre la naturaleza, escrito por Lucrecio a mediados del siglo I a.c.. Quizás la relación de conflicto evidente sea la que se estableció entre una de las doctrinas más descarnadamente materialistas y antiplatónicas que haya conocido la antigüedad y las restantes filosofías en vigencia. Sin embargo, esta relación no se presenta aislada ni al correr de los siglos nos resulta la más interesante. Tanto o más significativas nos parecen, por el contrario, las tensiones que surgen entre poema y tradición poética, como también entre texto y mito. Al intentar modificar un sistema de creencias arraigado, Lucrecio define explícitamente -por primera vez en la literatura latina- un lugar específico del decir poético. Considerado un poema épico

co didascálico, enfatizado su contenido filosófico, ningún texto como éste ha desafiado, en el marco de la tradición greco-romana, la actitud conjetural del lector. En efecto, muy pocas son las oportunidades en que se inicia la lectura de un poema griego o latino de una cierta extensión sin un conocimiento ya institucionalizado del mismo. Así, sabemos al menos que leeremos en *Iliada* una cólera célebre que desanudará sus consecuencias, o en *Odisea* un accidente regreso, entretejido de esperas comprometidas; ambos, con hombres y dioses involucrados en el acaecer narrativo. En tal sentido, **Sobre la naturaleza** recibe al lector con una primera esfinge: la invocación a Venus, proemio general de un poema que afirmará la imperturbabilidad de los dioses ante la existencia humana. Al cabo de algunos hexámetros el episodio de Ifigenia compromete nuevamente nuestra responsabilidad de lectores porque ya sabemos que tan remoto del mundo de los hombres como el mundo de los dioses es para el poeta latino el mundo del mito.

Luego del himno a Venus, a partir del verso 43, comienza el libro primero. El texto presenta, en primer término, seis hexámetros que exponen el objetivo del poema: la explicación de la naturaleza según la *physis* de Epicuro. El verso 62 inicia la **laus inuentoris**, elogio al maestro, que concluye en v. 79. Nos interesa citar el final:

Quare religio pedibus subiecta vicissim
opteritur, nos exaequat victoria caelo.

(Porque la religión, sometida a sus pies, a su vez es aniquilada, a nosotros su victoria nos iguala a los dioses).

ya que plantea desde el comienzo mismo uno de los tópicos cruciales y da lugar al cuadro mítico que nos interesa.

Cuatro hexámetros introductorios en

marcan con los versos 101-102 la referencia mítica del sacrificio de Ifigenia. Dos nombres (**Aulide** e **Iphianassai**)¹ y una antonomasia (**Triuiat uirginis**)² ubican de inmediato al lector de este pasaje en el locus preciso del mito:

Aulide quo pacto Triuiat uirginis aram
Iphianassai turparunt sanguine foede (v.85)
ductores Danaum delecti, prima uirorum.

(En Aulide, de este modo, mancillaron vergonzosamente el altar de la virgen Trivia con la sangre de Ifigenia los jefes escogidos de los Dánaos, la flor de los héroes.)

A. Ernout³ ha observado: "es difícil precisar el modelo en el que se ha inspirado Lucrecio para esta descripción del sacrificio de Ifigenia. Este era un tema que se había convertido en superfluo, tanto por parte de los poetas como de los artistas plásticos, pintores, escultores, mosaiquistas o decoradores de cerámica. (...) En todo caso, lo que es seguro es que Lucrecio piensa más en Homero que en Eurípides y Esquilo. El nombre, Ifigenia, es homérico y todo el pasaje pertenece al estilo épico; **Triuiat** es de Ennio". Nombre propio, antonomasia y ciertos rasgos léxicos muy definidos dan lugar, entonces, a la conclusión de que el pasaje ofrece una de las muestras más netas de la dicción épica latina y del estilo arcaizante de Lucrecio. Pareciera, por otra parte, que esto, efectivamente, es inobjetable a partir de la lectura misma. Sin embargo, pese a las repetidas consideraciones de esta naturaleza que gozan de una extraña vigencia, el texto ha sido trabajado mediante una técnica que se relaciona insospechadamente con las tendencias formales de los **neoteri**.⁴ El pathos reconocido en esta secuencia se logra en la breve extensión de diecisiete hexámetros que ejemplifican la preocupación formal de la **breuitas** según los principios alejandrinos. Nada en la organización textual responde a los amplios desarrollos del género épi-

co.

Los tres primeros hexámetros definen una acción y un espacio; focalizan el tópico de lo que se puede concebir como una digresión mítica en la secuencia global del libro primero. La mera mención de Aulide bastaba para que el lector contemporáneo ubicara inmediatamente el mito. Pero se evidencia en el texto una cierta insistencia referencial que intenta situar inequívocamente en una específica dimensión de lectura. No se presentan los rasgos de una configuración épica. Sin duda, no se parte de un punto de vista objetivo que presuponga un relato en el que el interés fundamental es función de lo que se narra. **Turparunt...foede** (mancillaron.. vergonzosamente) implica un juicio de valor por parte de quien escribe. **Aulide** y **ductores Danaum delecti** en posiciones decididamente privilegiadas por una confluencia de rasgos expresivos dominan la secuencia. La concisión discursiva de esta presentación difiere al final de la cláusula el sintagma nominal sujeto, expandido por la aposición, **prima uirorum**, estableciendo una relación antitética irónica con la acción denotada por el verbo.

Un relativo, **cui**, introduce con la siguiente oración un cambio de perspectiva:

Cui simul infula uirgineos circumdata
/comptus
ex utraque pari malarum parte profusast,
et maestum simul ante aras adstare parentem
sensit, et hunc propter ferrum celare
/ministros, (v.90)
aspectuque suo lacrimas effundere ciuis,
muta metu terram genibus summissa petebat.

(Tan pronto como la cinta ritual, rodeando sus cabellos de virgen, se deslizó pareja a lo largo de sus mejillas y 'sintió' a su padre, profundamente afligido, de pie ante los altares; y que los victimarios, junto a él, ocultaban el puñal y que derramaban lágrimas por su apariencia los ciudadanos;

muda de terror, cayó a tierra de rodillas.)

Si los hexámetros anteriores presentan el punto de vista de quien escribe, a partir del relativo, cuyo antecedente **ad sensum** es **Iphianassai**, el texto se centra en una enumeración de detalles parciales y singularizados que, partiendo del acotado referente de un objeto particular (**infula**), se dinamizan para introducir un rango de personajes en situación y terminar en el v.91 con una visión abarcadora del conjunto (**lacrimas effundere ciuis**).

Considerando la estructuración sintáctica, comprobamos la función privilegiada del verbo **sensit** que nuclea las tres cláusulas de infinitivo. El marcado polisíndeton aísla tres componentes decisivos del percibir, clausurando la escena en un espacio acotado a su alcance mínimo. La dimensión inicial Aulide ha quedado circunscripta al ámbito estricto del sacrificio; se anula todo espacio narrativo posible para definir netamente un espacio trágico, mediatizado por la percepción individualizadora del personaje-víctima. De este modo, el verbo **sensit**, cuya significación ambigua se enfatiza en contexto, funciona como eje semántico de la representación, articula la precariedad de una visión fragmentaria y actualiza en el texto las instancias de un drama psicológico que trasciende lo percibido. En la introspección de Ifigenia, translaticiamente, el percibir se modifica en estado emocional, 'sentir' que, a su vez, adelanta a un primer plano la relación padre-hija, anulada por la situación trágica.

Una reflexión de estado simpatética:

Nec miserae prodesse in tali tempore
/quibat
quod patrio princeps donarat nomine regem.

(Nada le servía a la infortunada en ese preciso instante el haber regalado, la primera, al rey con el nombre de padre.)

retoma en el discurso la valoración inicial, pero queda desplazada de inmediato por una explicación causal que ahonda en las motivaciones de la misma. Un detalle secundario:

Nam sublata uirum manibus tremebundaque
/ad aras (v.95)
deductast,

(Pues, violentamente, levantada por manos viriles y temblorosa, fue depositada junto a los altares,...)

recibe el status de acción terminal, ya que el desenlace queda tácito, la presentación fragmentada y el texto se concentra en develar los verdaderos objetivos de un acto signado por el ocultamiento:

... non ut sollemni more sacrorum
perfecto posset claro comitari Hymenaeo,
sed casta inceste, nubendi tempore in ipso,
hostia consideret mactatu maesta parentis,
exitus ut classi felix faustusque
/daretur. (v.100)

(No para, una vez cumplido el rito solemne, ser acompañada con los cantos de un ilustre Himeneo, sino para, en el preciso momento de contraer matrimonio, caer criminalmente pura, víctima doliente de inmola-ción por su propio padre, con el fin de que fuese concedida a la flota una partida feliz y propicia.)

La función específicamente textual genera en torno al mito instancias discursivas que parecieran susceptibles de diferenciación: por un lado la función ideacional selecciona determinados rasgos de un acontecer mítico determinado; por otro, la intención intersubjetiva adelanta un juicio de valor, suscitado por la acción misma que se representa.⁵ Representación e intersubjetividad se enlazan borrando la distinción entre función ideacional y actitud empática. Tan pronto como se intenta examinar

el plano neto de la acción se abstraen un esquema atomizado en una serie de elementos no esenciales. La tendencia representativa no corre paralela al comentario sino que se hace comentario y valoración en sí misma. El juicio es inherente a la forma discursiva de presentación. Es el texto mismo el que impide toda discriminación en tal sentido. Ha quedado bloqueada la posibilidad de que el lector a partir de lo que se narra -como en Homero-- extraiga sus propias conclusiones. Se define, de este modo, una intención argumentativa encauzada al logro de un objetivo decididamente interpersonal.

Si se consideran tan sólo los epítetos correspondientes al nombre *Iphianassaí*, se puede comprobar su índole descriptiva, estrictamente condicionada por el contexto. Forman parte del sistema valorativo y contribuyen a pautar las implicaciones morales de la acción, calificada desde el comienzo de la serie. Necesariamente el punto de vista subjetivo conlleva a una estructuración asimétrica en la representación.⁶ *Brevitas*, estilo subjetivo, asimetría y fragmentación en el tratamiento definen una forma estrictamente neotérica en el sacrificio de *Ifigenia*. El relato ha quedado abolido por la empatía y la asimetría: el *mythos* como tal se diluye intencionalmente en detalles.

Parecería que la dicción vela la intencionalidad funcional. Por el contrario, sus rasgos distintivos responden específicamente al contexto ritual del sacrificio. Desde el comienzo el pasaje está pautado por un léxico técnico: *aram/aras, infula, ministros*; o que se resemantiza en tal sentido por el contexto. Hacia el final este marco ritual se va acentuando con mayor energía: *sollemni more sacrorum/ perfecto, hostia, mactatu*, hasta concluir en la conocida fórmula propiciatoria romana: '*felix faustusque*', que entra en relación irónica con el alcance significativo de los epítetos referidos a *Ifigenia*. En consecuen-

cia, la configuración íntegra del texto se orienta más a la necesidad de satisfacer el énfasis intencional del contexto religioso-ritual que a los requerimientos formales de la épica.

Sin lugar a dudas, el nombre Ifiana es de cuño homérico. Pero el pasaje de *Ilíada* en el que figura corresponde al episodio preparatorio a la embajada de Aquiles.⁷ Nada en este texto de Homero hace referencia a Aulide o al sacrificio. Salvo error u omisión esta variante del mito pertenece a la tradición trágica en la que se halla efectivamente atestiguada. Lucrecio ha practicado en este caso el conocido procedimiento de la *contaminatio*. Al releer la párodos del *Agamenón* de Esquilo, hemos visto que se relaciona significativamente al texto latino ya que el coro llama 'impío' al rito expiatorio de Aulide. Refiriéndose a Agamenón ha dicho: "el yugo de la necesidad que trastorna su mente", yugo que en parte recordamos- no es otra cosa que el gravitante vaticinio de Calcas; y continúa: "le inspira una nueva resolución cruel, criminal e impía". Lucrecio ha retomado este texto en los términos *scelerosa atque impía facta* del v.83. Se introducen, además, elementos que aluden a los textos de los otros dos trágicos como el paralelismo engañoso entre matrimonio y sacrificio expiatorio que recuerda la perfidia de Agamenón en *Ifigenia en Aulide* y lo gratuito de la acción subrayado tanto en los parlamentos de Clitemnestra en la *Electra* de Eurípides como en el agón Clitemnestra-Electra en Sófocles. El nombre de cuño homérico se resemantiza con contenidos no-homéricos que superponen variados universos discursivos con sus problemáticas respectivas frente a un mismo tópico. Este complejo que pertenece ya a la versión oficial de la tradición poética se integra en el discurso de Lucrecio en función de sus propios objetivos.

Si contextualizamos la secuencia analizada, estaremos en condiciones de ex-



plicitar lo que consideramos su funcionalidad en el *De rerum natura*.

Los hexámetros precedentes:

Illud in his rebus uereor, ne forte
 ... (v.80)
 ... te rationis inire ... iamque
 indugredi sceleris. Quod contra saepius
 ... /illa
 religio peperit scelerosa atque impia facta.

(En relación a esto, temo que por casualidad tú creas que te inicias en los principios de una doctrina impía e ingresas en el sendero del crimen. Por el contrario, muy frecuentemente la religión misma ha engendrado actos impíos y criminales.)

se unen a ella mediante un recurso fuertemente cohesivo (*quo pacto*) que disimula la función digresiva de *exemplum* del mito.⁸ Importa señalar que no se

trata de una justificación convencional de la referencia mítica sino que definen en el plano de la enunciación un receptor de la exposición doctrinaria y retoman la estructura dialógica que se inicia en los versos 50- 61.

Al abordar uno de los tópicos cruciales sobre los que redundará en diversos pasajes: el peligro de la superstición, el interlocutor intenta debilitar los prejuicios que presupone en su destinatario. Nos hallamos, entonces, frente a un texto que recurre a los mecanismos del discurso persuasivo-disuasivo en una situación argumentativa dada.⁹ Conocemos aproximadamente al Memmio histórico, también conocemos la ideología predominante en las clases hegemónicas de la Roma republicana del siglo I a.c..¹⁰ Por las precauciones evidentes al comienzo del poema, podemos conjeturar la imagen del auditor elegido como receptor de la doctrina epicúrea.

En este esquema argumentativo general los versos 82- 83 plantean la materia del *docere* como motivo de controversia. La estrategia ilocutiva parte de una *subiectio* retórica¹¹ por la que se supone un interlocutor en el rol de contraindestinatario: el locutor anticipa una posible objeción a su propuesta e inmediatamente intenta refutarla. Una vez formulado el estatuto controversial del *docere* al que se contrapone la refutación correspondiente, se introduce con fuerza probatoria el *exemplum* mítico que establece inductivamente la norma expuesta en los versos 82- 83, repetida en forma concisa en el v. 101:

Tantum religio potuit suadere malorum!

(A tan grandes desgracias ha podido inducir la religión!)

La índole controversial de la doctrina, el destinatario de su *docere*, la intención persuasiva misma orientan a Lucrecio a asumir estrategias discursivas complejas, poéticas (*prodesse et delec-*

tare), argumentativas (*persuadere*) y doctrinales (*docere*). La necesidad de la tradición intercala otros discursos extraños en el propio, en el que el mito tiene también su lugar. El sacrificio de Ifigenia goza en tal sentido de un privilegio especial respecto de todas las otras digresiones mitológicas del poema.¹²

Pensamos que l, 83-101 sólo alcanza su significación plena en el momento en que se lo relee no sólo en términos de su contexto inmediato sino también vinculado a todas las digresiones restantes. En ellas se sistematiza la reiteración de verbos declarativos que transfieren la responsabilidad de 'lo dicho'. Por el contrario, en la secuencia de Ifigenia, es la voz del locutor mismo que se dirige a Memmio para referir el mito.

Desde las primeras secuencias del *De rerum natura* se leen relaciones que distinguen al menos tres modalidades del 'decir': el *dictum uatum* (el de los 'adivinos') como *terrioloquum dictum* (como decir 'que aterroriza' v.103), el *dicere* de 'los antiguos poetas griegos' identificado con la autoridad de la tradición que queda formulada como tal y, finalmente, el *dicere* de quien escribe. Esta tercera forma de 'decir' se delimita por una doble oposición. En primer lugar, ubicada frente al *terrioloquum dictum*, lo refuta como forma de decir verídica. Pertenece al mundo inconsistente de la *superstitio*. Se rechaza en el plano de lo conceptual, del *docere*. A él se opone, precisamente, el conocimiento de lo que 'efectivamente existe': la exposición de la doctrina epicúrea. En segundo término, en el plano del decir poético formal, la autoafirmación como poeta de quien escribe reclama para sí un lugar extraño al demarcado por la autoridad de la tradición.¹³ Sin embargo, al distinguir entre *uates* y *poetae*, Lucrecio define el 'decir poético' como un decir legítimo, ni verdadero ni falso, alejado de toda con-

frontación posible con el mundo de lo real. Se restablece la función poética del decir mítico en su especificidad, aje na al **terrioloquum dictum**. Precisamente es por la autoridad que tiene la tradición que se hace del sacrificio de Ifigenia un **exemplum**. Se mediatiza de este modo un principio de acuerdo con el destinatario ya que como **impium factum** ha transmitido la tradición este rito expiatorio a la posteridad.

Notas:

1. Nombre homérico por 'Ifigenia'.
2. Sustitución poética de 'Diana'.
3. Alfred Ernout, **De la Nature**, Paris, Les Belles Lettres, 1973, nota al texto, p.5.
4. Los poetas romanos alejandrinistas. Entre otros, Catulo.
5. M. A. K., Halliday, **An Introduction to Functional Grammar**, London, Edward Arnold, 1985, p.53. Distingue tres clases de significados que forman la base de organización semántica de todo lenguaje natural: ideacional, interpersonal y textual. el significado ideacional es la representación de la experiencia del mundo que nos rodea y también del mundo interior, el de nuestra imaginación. El interpersonal es el significado como una forma de acción. El hablante o el que escribe actúa sobre el oyente o lector por medio del lenguaje. La función interpersonal de la cláusula consiste en el intercambio de roles en la interacción retórica. El textual otorga relevancia al contexto lingüístico y de situación. La función textual de la cláusula o del discurso es construir un mensaje.
6. Cf. Brooks Otis, **VIRGIL. A Study in civilized poetry**, Oxford, Clarendon Press, 1964, p.10 y ss.
7. **Ilíada**, IX, 145.
8. Cf. Quintiliano, **Institutio Oratoria**, 5, 11, 6.
9. Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, **Traité de L'Argumentation**, Paris, Hachette, 1983, p. 18 y ss.

10. Benjamin Farrington, **Ciencia y Política en el Mundo Antiguo**, Pluma-Ayuso. S. D. . p.143 y ss.
11. Heinrich Lausberg, **Manual de retórica Literaria**, Madrid, Gredos, 1980, parr. 771-775.
12. Cf. **DRN**. II. 600 (Cibeles): II. 1153-55; III, 972 y ss.; V, 396-411.
13. *Ibidem*, I. 921-950.





Elvira Aguirre

Pragmática del texto narrativo. Estudio sobre el uso del modelo en Domingo F. Sarmiento



Sarmiento escribió a fines de la década del 40: "Tenemos decidida mente una necesidad de llamar la atención sobre nosotros mismos, que hace a los que no pueden más de viejos, rudos i pobres, hacerse brujos; a los osados sin capacidad, volverse tiranos crueles; i a mí acaso, perdonemelo Dios, el estar escribiendo estas páginas". A los brujos, ya sabemos, se los condenaba en vida; a los tiranos, si no en ésta, ciertamente, en la otra; queda el tercer caso, el de quien con la intervención de Dios, y más seguro, con el ejercicio magistral de la pluma, sería absuelto en la opinión de los hombres. Conocemos el dictamen del juez al menos en un proceso en el trabado con Domingo Santiago Godoy, para el que Sarmiento redactó *Mi defensa* y su posterior reelaboración, donde se encuentran las palabras citadas.¹ El texto es autobiográfico y los

antecedentes personales tienen por objeto mostrar su proceder correcto, es decir, la propia integridad moral.

Pero no es del autor y de la justicia humana, sin embargo, de quien queremos hacer un comentario; nos detenemos en su prosa, en una estructura y en un género peculiar de su escritura que evidencia la actitud doctrinaria que él adoptó y cultivó a lo largo de su vida, y para la que empleó exempla modelos, que en el caso del ejemplo citado son tipos distintos, o sea, el ignorante o brujo, el político, el ético, tipos en los que el individuo descrito constituye un modelo de virtudes o de carencias.

El primer párrafo del *Facundo* es un conjuro al espíritu de Quiroga, muerto ya hacía diez años: "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubren tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!".² Termina el párrafo con el mito de la esfinge que en ciertas versiones encarna el demonio de la muerte, y que Sarmiento identifica con Rosas, la Esfinge Argentina, con mayúscula como él escribe.³ Se recurre en este pasaje introductorio a la fórmula medieval del exorcismo y a la leyenda adoptada por los griegos de la esfinge perversa, vencida y arrastrada a la muerte por Edipo. El autor pesó bien el efecto directo en el lector de estos esquemas que tienen el crédito de la tradición cultural y que expresan gráficamente un contenido moral y político. El uso formal del conjuro y del mito, con todo, no es un elemento adicional, meramente retórico, pues prepara al lector a la idea de que Facundo, como en el juicio final de la Teología cristiana, va a ser juzgado por la justicia que ejerce la Historia, y que, así como el rey Edipo venció a la Esfinge, también los unitarios vencerán al tirano cruel. Lo que quiere decir, según una observación de Sieyès con res-

pecto al empleo del lema del pasado,⁴ que se juzga el presente por la Historia del pasado, o a través de esquemas de la tradición cultural; se juzga lo conocido, la actualidad argentina, por lo desconocido, y viene a ser como determinado desde afuera. Estos esquemas significativos, portadores de una significación moral, política y cultural están, sin embargo, en contradicción con el espíritu historicista de la época de Sarmiento y con el pensamiento liberal, tantas veces expresado en su obra.

La validez testimonial de la *ejemplificación* por medio de la comparación, con el significado de "así como en el pasado es en el presente", proviene de la vigencia de la vieja doctrina que afirma que la Historia es *magistra vitae*. Me referiré a algunos aspectos de este conocido postulado de Cicerón.⁵ Antes añado que esta forma del ejemplo de dos casos correlacionados coincide en su propósito didáctico, con otra forma ejemplificadora que abarca una totalidad, como es la exposición de una vida, o sea, la biografía o la autobiografía, un género literario predilecto de Sarmiento. De modo que dos estructuras que sirven para instruir y aleccionar son consideradas en lo que sigue: 1. el paradigma del pasado, y 2. la forma biográfica y la autobiográfica. Estas últimas más restringidas que el anterior en su contenido temporal, pero mucho más flexibles en la forma, pues usan el monólogo, el epistolario, la confesión, las memorias o adoptan el género lírico, narrativo, dramático y hasta la descripción científica.

1. Doy un ejemplo que explica el concepto que analizo y que aparece siempre relacionado a situaciones pragmáticas. En la *Carta de Yungay* escribe Sarmiento que Urquiza está perdido "por que su rol accidental ha pasado. Terminadoriano como Tallien, sofocó a su compañero y cómplice Rosas, el Robespierre argentino".⁶ El paralelo con el pasado

PRAGMATICA DEL TEXTO NARRATIVO

no termina así; continúa remontándose a épocas pretorianas, a Augusto, a Octavio, etc, dejando ilustrada la Historia del presente por acontecimientos del pasado histórico. Sarmiento se expresa como hombre político, y el político, como el juez, se vale de argumentos que apoyen sus juicios. Trae a colación el caso análogo, el ejemplo gráfico que confirma "su aserto", aparentemente convencido de que las mismas causas producen los mismos efectos. El ejemplo de la Historia francesa citado tiene una significación instructiva que Sarmiento utiliza y aplica a la situación argentina. Naturalmente la elección del ejemplo histórico adecuado al momento descrito es una de las habilidades del autor; por otra parte presupone una formación en la materia, y no menos, en la lengua retórica. Sarmiento pudo desarrollar su talento natural de expresión en el ambiente de su familia y de sus amigos, como se sabe por sus escritos. El ejemplo dado del hombre político del pasado que se repite en el político del presente, concluye con una máxima que no deja lugar a dudas la perspectiva unidimensional o linealidad de la Historia en la que la Antigüedad y la Edad Media creía. La máxima aplicada a Urquiza es: "Ahora es regla histórica que después de las grandes tiranías no medran las pequeñas" (52). La intención política y ética contra las tiranías está íntimamente ligada en esta cláusula a la evidencia de las "reglas" de la Historia.⁷ Moralidad y evidencia, por otra parte, son dos predicados importantes de la máxima, del lema en general. Sarmiento maneja con destreza toda la gama de estructuras paradigmáticas: la comparación, el paralelo, la repetición, el axioma. Todas ejercen un notable efecto en el contexto del discurso. La comparación con el pasado dispone de múltiples, casi ilimitadas posibilidades de diferenciación, de graduación; además de la máxima puede ser un epígrafe como el de Victor Hugo en el *Facundo* para de-

sarrollar todo un capítulo sobre la barbarie argentina.⁸ En su prosa abunda el símil y la metáfora, formas que hacen comprensible, gráfica la situación descrita.⁹ Pero hay que distinguir formas de comparación pragmática -como el ejemplo histórico- de formas con función estética, como el símil: "repetí una vez la hazaña de Leonidas... No hizo más Leonidas con sus trescientos espartanos en las famosas Termópilas",¹⁰ o la metáfora: "Soy el Job de la República Argentina, el instrumento roto, mellado y arrojado al muladar".¹¹ En estos tres ejemplos citados no hay una evolución de lo significado, pasos o demostración, sino presentación de una imagen fija; el ejemplo pragmático, en cambio, se estructura sobre dos o tres momentos y es expuesto en una situación en la que tiene que intervenir o se desea que intervenga la acción. Se da un ejemplo histórico para que se actúe según el modelo, para que se tome una decisión en pro o en contra.¹²

Hasta comienzos del Renacimiento, momento en el que se inicia una lenta evolución que termina en el siglo XVIII, aparece tanto en la Historiografía como en la Retórica, el lema de que la Historia se repite, el lema de la igualdad de la Historia, o de que puede darse en la Historia una sucesión de hechos semejantes. Esto explica la función bien definida que tuvo la estructura paradigmática en la Retórica antigua: era, en primer lugar, instrumento para la formación de políticos; en segundo lugar, formaba parte de la educación literaria.¹³ Es importante señalar que se le atribuyó un valor apodíctico, de irrefutabilidad al ejemplo histórico, en el que se expresaba con claridad y sin complicaciones lo esencial de un hecho. También se lo empleaba para ilustrar un sistema moral. La especial seguridad que irradiaban los *exempla* consiste en el método de retomar el pasado como argumento decisivo de la autoridad de la Historia para ilustrar el presente y predicar el futuro.

Así, por ejemplo, en la **Carta a Urquiza** Sarmiento pronostica: "...la paz pública, el orden, la constitución que se propone dar, serán la piedra de Sísifo que se le derrumbará a cada momento..." (36). Este vaticinio de la obra incumplida de Urquiza, ejemplificado con la figura de Sísifo que estuvo condenado a levantar una enorme piedra que siempre volvía a caer, es un modelo de procedimiento comparativo y reductivo que había desaparecido en el proceso de conocimiento de la Historia, en el que ésta se independiza y no reconoce una autoridad fuera de ella misma.

Cito a continuación un pasaje de **Faundo** donde se aplica la estructura paradigmática sobre el sistema de terror del Gobierno:

Podemos en esto, sin embargo, consolarnos de que la Europa haya suministrado un modelo al genio americano. La Mazorca con los mismos caracteres, compuesta de los mismos hombres, ha existido en la Edad Media en Francia, en tiempo de las guerras entre partidos de los Armagnac y del duque de Borgoña.

Después de una extensa cita de la **Historia de París**, de G. Touchard La Fosse, continúa:

Poned, en lugar de la cruz de San Andrés, la cinta colorada; en lugar de las rosas coloradas, el chaleco colorado; en lugar de **cabochiens**, mazorqueros; en lugar de 1418, fecha de aquella Sociedad, 1835, fecha de esta otra; en lugar de París, Buenos Aires; en lugar del duque de Borgoña, Rosas, y tendréis el plagio hecho en nuestros días. La Mazorca, como los **Cabochiens**, se compuso en su origen, de los carniceros y desolladores de Buenos Aires. ¡Qué instructiva es la Historia! ¡Cómo se repite a cada

rato!"...(208-209).¹⁴

Este texto está integrado a una totalidad en la que la imaginación del literato y la exigencia de compromiso con la realidad histórica están en permanente tensión, como sucede en obras de ficción -no en Historiografías. La cita de la **Historia de París** y el comentario que sigue expresan con suficiente evidencia el concepto de que la Historia se repite: siglo XV y siglo XIX, con idéntico sistema de régimen gubernamental. Sarmiento es considerado autor romántico, y seguramente no en última instancia por este rasgo de su prosa y pensamiento que no asimiló en sus textos de compromiso con la realidad la nueva teoría de la Historia. La premisa teórica es la irrepitibilidad de los hechos, o sea que la Historia no conoce la repetición, y por lo tanto la Historia como **magistra vitae** había caído en descrédito. Si hay otras condiciones en las estructuras, por ejemplo, nuevas condiciones que imponen el medio, el desarrollo técnico y el económico, entonces la Historia enseña, en primer lugar, las estructuras que cambian, es decir, es una reflexión sobre la particularidad del momento descrito. Esto no significa que el presente y el futuro se substraigan a toda aplicación de doctrina del pasado histórico. El concepto de Historia como suceso, como hecho único en una comunidad, aparece en el siglo XVIII, alrededor de 1780 (Cf. Fuhrmann, ib.). Con la Ilustración y el movimiento de la Revolución francesa la "ejemplaridad" de la Historia deja de influenciar en la opinión crítica, pero como vemos, su uso puede prolongarse aún bien avanzado el siglo XIX.¹⁵

Hay una diferencia fundamental entre el ejemplo que se aduce como una lección instructiva de la Historia - como es el caso en la obra de Sarmiento- y aquel que sirve para reflexionar, caso en los **Essais** de Montaigne, según demuestra Stierle.¹⁶ La gran cantidad de

PRAGMATICA DEL TEXTO NARRATIVO

ejemplos de la Historia en la obra de este moralista del siglo XVI, no tiene una finalidad ética, teológica o política, sino que sirve para poner en duda su intemporalidad o permanencia, dada la naturalidad variable del hombre. Su escepticismo lo lleva a problematizar los ejemplos y a dejar inconclusa una tesis determinada sobre los mismos. No es ésta la función del ejemplo en Sarmiento, quien intenta defender una causa con la ejemplificación histórica. El ejemplo en su prosa sirve para juzgar -repetimos- algo nuevo según antecedentes prefijados; por lo tanto la implicación ideológica no está expuesta en el paradigma como materia de discusión, al contrario impone, exige. Siendo Facundo una obra de tesis, tiene ésta como los artículos de la prensa combativa de la época, un único punto de vista que excluye los demás. Y tratándose de una obra sobre la Historia política, el problema que se le presenta al lector, es el de la verdad histórica, el de la credibilidad del discurso narrativo. ¹⁷

El esquema primordial, en cuanto a la intención pragmática, en el discurso narrativo del Facundo, es el de confrontación u oposición¹⁸ donde una situación reemplaza o anula a otra; la situación inicial es de "civilización" y luego de "barbarie", pasa de libertad política y civil a tiranía, según un proceso que el discurso pragmático trata de explicar con descripciones, datos, ejemplos históricos. Lo característico en ese proceso es que con la evolución del tiempo se retrocede en la Historia, se repiten actos del pasado colonial. El texto insiste en la situación ideal de partida o premisa y en el estado a que se ha llegado. Entre ambos puntos está la Historia reconstruida por el autor.

Para terminar con el modelo de ejemplaridad de la Historia, comento un axioma del capítulo XIV del Facundo, basado en las palabras de Jesús y que, según Sarmiento, resume el programa de Rosas: "El que no está conmigo



es mi enemigo". ¹⁹ Es tan general el axioma que en sí no tiene una implicación ideológica moral, religiosa o política; pero no es la premisa sino la conclusión del pasaje donde se lo incluye. El punto de partida es el momento en que el pueblo libre pierde esa conquista de la civilización que se llama democracia. El paradigma comienza con una señtencia: "Hay un momento fatal en la historia de todos los pueblos, y es aquel en que, cansados los partidos de luchar, piden antes de todo, el reposo de que por largos años han carecido, aun a expensas de la libertad o de los fines que ambicionan; éste es el momento en que se alzan los tiranos que fundan dinastías e imperios" (204). El desarrollo de esta cláusula que expresa un cambio de estrutura de gobierno, viene precedido de un comentario del asesinato de Facundo Quiroga y la inmediata elección con ma

yoría absoluta de Rosas por un período de cinco años. Se deslizan algunas con tradiciones, por ejemplo la atmósfera de un desencadenante terror por una parte, e indiferencia de la oposición por otra; además no se tematiza las condiciones caóticas en la organización de la democracia aún no establecida, la intervención extranjera y los otros condicionamientos de la vida nacional que favorecen la elección. En lugar de estos aspectos esenciales, como segundo paso se describe el cambio mencionado en tres casos ejemplares de la Historia del pasado que ilustran el presente: Roma y la instalación del Imperio con Augusto, Napoleón y la sucesión de la dinastía borbónica, Venecia y el poder absoluto del Consejo de diez miembros. La acción en los tres ejemplos conduce al mismo resultado de anulación de la República. La larga cita de la *Histoire de Venise*, con indicación de tomo y de página, sobre el Tribunal dictatorial que después de diez años se declara perpetuo, es un extraordinario ejemplo para el Gobierno de 1835 a 1845 de Rosas con miras a ser de "por vida". La presentación moral y política del protagonista de este capítulo es reducida por Sarmiento a la sentencia "quien no está conmigo es mi enemigo", en donde la oposición amigo-enemigo no deja lugar a dudas sobre la finalidad pragmática del texto, que está dirigido a la responsabilidad moral de una sociedad libre, a la conciencia democrática, republicana en formación. A esto se añade que el texto está concebido en un momento socio-cultural de gran divergencia entre grupos fieles a la tradición española o adeptos a la cultura de la Europa liberal. La intención del relato histórico en el pasaje comentado, está intensificado con la descripción de ceremonias religiosas en distintas parroquias de Buenos Aires y comparadas con las de una *Chronique du moyen âge*.

Sarmiento se aleja mucho del programa liberal que defiende al querer expli-

car en forma aparentemente científica, nuevas situaciones con el ejemplo del pasado. Al referirse al "censo de opiniones que levantó Rosas, afirma: "Nada igual me presenta la Historia" (Facundo, 209). Con este procedimiento el hecho descrito adquiere una dimensión distinta de la del informe historiográfico, ya que el excedente literario en la narración, nacido de la voluntad de dramatizar en vista a un fin, sin perder una función informativa, descriptiva de la época, señala la literarización del texto político. La necesidad de literarizar el texto político, o a la inversa de politizar la Literatura, -piénsese en la generación de 1837-²⁰ es cumplida con gran eficacia por Sarmiento. Tal vez nadie estaba dotado como él para llevar a cabo a tal extremo esa empresa.

II. También la biografía y la autobiografía son formas de **casos ejemplares** con función doctrinaria moral y práctica. Sarmiento escribió, como obras más o menos acabadas o mayores, no menos de seis biografías, dos autobiografías y ocho artículos o bosquejos biográficos; además tradujo al castellano obras de este género. Ninguna forma de descripción de vidas se sustrajo a su pluma, desde la necrología, el encomio, la auto defensa, la genealogía, la conmemoración, las memorias, la anécdota, hasta el panegírico o el panfleto de escarnio. Se pueden clasificar, en una primera división general, en **encomios**, en los que casi exclusivamente se describen virtudes, cualidades morales y físicas del biografiado, y en **vidas** con tendencia marcadamente ideológica de acuerdo a la orientación política del autor. En **Recuerdos de provincia** Sarmiento afirma que la biografía "es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud oscurecida" (27)²¹ Además, ve en la "vie romancée", como

la califica Huizinga, una narración con función pragmática para la reflexión, la imitación o la momentánea identificación del lector con el personaje histórico idealizado.²²

La ciencia acepta aún hoy este concepto de ejemplaridad, no obstante los defectos y las acciones, a veces, repugnantes incluidos en la biografía del siglo XX. Sobre su efectividad dice Jan Romein que nada forma más la vida de la gente joven, junto a la propia experiencia, y con ello el destino futuro, que la elección de su "héroe" de cuya leyenda se hace una imagen a través de la descripción de su vida. El que sabe cuán profundamente han influenciado las **Vidas paralelas** de Plutarco en las ideas y en el comportamiento de tanta gente -en los conductores de la Revolución francesa, por ejemplo- no duda de este hecho.²³ La autoridad de la biografía estuvo respaldada por autores de biografías como por teóricos de cultura y de ciencias. Comprender -explica Dilthey- es siempre comprender la vida de un ser humano, por eso la biografía "es la forma más filosófica de la Historia"; concepto tanto más válido para la autobiografía que "es la forma más elevada y la más instructiva que se nos presenta para la comprensión de la vida".²⁴ Su autoridad en el campo del conocimiento y en el de la acción estuvo muy arraigada en determinadas épocas. El estudio de la Literatura durante el siglo XIX, por ejemplo, tuvo como objeto principal la biografía del autor, hasta el punto de subordinar a ésta la obra misma; la Historia se sirvió de ella como fuente,²⁵ y en política la biografía fue, especialmente, un libelo contra enemigos.²⁶

Sarmiento dejó constancia de su infatigable labor pedagógica y de sus esfuerzos para reunir material de educación; y si, como hemos visto, la biografía ha sido y es considerada, ante todo, literatura didáctica que en muchos casos refleja una personalidad y también las es



estructuras político-sociales en las que actúa el biografiado, no sorprende que él se refiriera a este género literario en términos ponderativos. Hay que considerar, sin embargo, los móviles que lo indujeron a redactar la considerable producción de **vidas activas**, cuyo primer germen es **Mi defensa** de 1843.

La crítica situación política y la reorganización social incipiente del país,²⁷ y más aún, los permanentes conflictos personales que Sarmiento afrontaba a causa del fracaso de su propósito de estudiar y de su estado de exiliado político en Chile influyeron en la elección de este medio de expresión. Se confirma así, en este caso, la tesis del libro sobre biografía de Jan Romein, es decir, la tesis de la relación de crisis y biografía.

Según Romein, la biografía siempre en períodos inestabilidad, de transición, de pérdi

da de valores y por la necesidad de subrayar el individualismo.²⁸

En los siglos V y VI a. de J.C. -siglos de los que se conservan los escritos de los más antiguos biógrafos conocidos²⁹ y en el siglo II de nuestra era hubo decadencia de la autoridad imperial. En este último siglo el Senado perdió influencia a la par que se expandía el cristianismo con su doctrina de salvación individual. La crisis y la acentuación de la individualidad han quedado documentadas en múltiples manifestaciones del arte y de la vida pública; de entonces data, por ejemplo, la obra biográfica de Plutarco, de alrededor del año 100: descripción ejemplar del aspecto ético -cualidades, modos de pensar, de proceder etc- de veinte y tres pares de personalidades griegas y romanas. Algo similar sucede en los siglos XVI y XVIII, siglos de transición en los que rejuvía la biografía.

En la Edad Media, en cambio, se escribieron contadas biografías a lo largo de mil años: la de Carlomagno, Federico I Barbarroja, la vida de San Luis. También la autobiografía hasta el siglo XVI fue pobre en su exposición y reducida a un tema. Aparece, en cambio, en el ámbito religioso otro género, la *Vita*, descripción de vidas de santos que evoluciona a la hagiografía. Romein cita a Harold Nicolson y repite su tesis de que la biografía no es la expresión de seguridad, sino de vacilación, ya que nunca se dudó tanto como en la época de disolución de la sociedad medieval. En los siglos XIV y XV se cultivó la biografía en forma asombrosa en Italia: vida de príncipes, Papas y hombres ilustres. Boccaccio escribió la primera biografía de poeta después de la Antigüedad, la *Vita di Dante*. El proceso literario, simultáneo del social, echó mano a la biografía con más frecuencia durante el Renacimiento. Así sucedió en toda Europa. En España, por ejemplo, tenemos entre las obras más destacadas, fuera de la literatura picaresca

que es narración en primera persona, los informes biográficos *Generaciones y semblanzas* (1512) de Fernán Pérez de Guzmán (1370 - 1440), la autobiografía de Santa Teresa, *Libro de su vida* (1562 - 1565), la *Vita Loiola* (1572) de Pedro de Ribadeneyra. Esta última es considerada en la Literatura como la primera auténtica biografía.

La tesis de que la biografía contribuye a la formación de la personalidad especialmente en momentos de crisis, es aceptada en general. Helmut Scheuer cita recientes investigaciones de Günter Blöcker y de Friedrich Sengle, y afirma que este juicio ya es un lugar común en la teoría de la biografía.³⁰ En la *Introducción* del libro *La literatura autobiográfica argentina* Adolfo Prieto, sin embargo, se refiere con escepticismo a esta opinión expuesta también por Manes Sperber.³¹ La tesis original de Romein sobre la función de la biografía consiste en un aserto preciso, donde la relación entre tiempos de crisis y biografía es meramente cuantitativa. Uno de los varios enunciados al respecto es el siguiente: "...siempre que el hombre comienza a dudar, es decir, cuando vacilan los viejos valores y aún deben ser creados nuevos valores, la actividad en el campo biográfico es especialmente grande", o "...ellas (las biografías) señalan una relación... la relación de crisis y biografía; a la que sigue siempre de nuevo un naciente individualismo como un eslabón causal en la cadena en tiempos de crisis, y que por su parte, es una consecuencia de la pérdida de viejas tradiciones y de autoridad fuertemente radicada".³² En su libro sobre biografía Romein expone la evolución histórica de ésta desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna y deduce la mencionada tesis. La exposición de Prieto dedicada a Sarmiento, por su parte, suscribe la relación de crisis personal o de cambio radical en el país y biografía, aunque no lo reconozca explícitamente. Ya que apunta "fisura en la conforma

PRAGMATICA DEL TEXTO NARRATIVO

ción del carácter" por la ausencia del padre, "experiencias perturbadoras" en la niñez a causa de cambios operados en la casa paterna, un "mundo de la inseguridad organizada" y otros trastornos que conmueven la vida privada y pública ocasionados por la situación política del momento.³³

En contraste con el siglo anterior, la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por importantes autores de biografías y de autobiografías; vale decir que hay un reconocimiento de estas formas de expresión que instrúan respondiendo a una intención moral, en un medio en el que la crisis social y la disolución de la autoridad vigente acentuaba la dignidad del hombre. El siglo XIX, en el que el Positivismo tuvo un papel tan destacado, es un siglo muy importante para la evolución de esta forma de escritura que contribuyó al desarrollo de la conciencia de la individualidad.³⁴ Dos logros importantes de este género desde comienzo de ese siglo, es decir, la penetración psicológica y la descripción detallada del medio ambiente, tienen en la pluma de Sarmiento un maestro indiscutido.

La penetración psicológica de Sarmiento, no obstante, se resiente por simplificación de la imagen descrita, como sucede en muchos casos de biografías, pues en los personajes se pondera una inclinación o particularidad, quedando otras cualidades o formas de ser excluidas de la descripción. Así en el caso de Quiroga o de Rosas se insiste en la voluntad tiránica: el único tema es el de la violencia en el ejercicio del poder. Y precisamente, en esa reducción que a la vez que desvirtúa la imagen compleja psicológica, profundiza el caso ejemplar, se manifiesta el aspecto pragmático de la biografía.

La imparcialidad del biógrafo es una de las características de la biografía moderna, pero no practicada por muchos autores del pasado.³⁵ La mayoría describió un personaje, válido como tipo

de una clase. Así, por ejemplo, Machiavelli en *Vida de Castruccio Castracani*, tirano de Lucca, se propuso dar un ejemplo del ideal del príncipe, del hombre de acción. El efecto buscado, la intención pragmática, aquí como en las biografías de los humanistas, está por sobre la objetividad.³⁶

La biografía tuvo ya en sus comienzos una función ejemplificadora, y sólo con la "biografía moderna", iniciada hacia 1907 ó 1910, desaparece el modelo de virtudes o de defectos que había predominado en ella hasta bien entrado el siglo XIX. En el concepto de los biógrafos de la corriente que se denomina "biografía moderna", esta tendencia ética daña la objetividad del texto, pero mucho más todavía, la falsificación consciente, motivada por el propósito de imponer determinadas ideas.

Los escritos biográficos de Sarmiento, que realzan el medio en que se desarrolla la existencia del biografiado, son, en general, reflexiones sobre el destino del país, más que sobre la vida individual, puesto que ésta está siempre presentada en su actividad pública, profesional, en su conciencia moral o vida de convivencia. La gran cantidad de anécdotas que Sarmiento incluye en la *Vida de Dominguito* y en otras biografías señala hechos en cierta medida representativos de una modalidad de vida nacional. Resumiendo podríamos decir que si se atiende al acopio de anécdotas y de ocurrencias personales, al efectismo y a otros elementos típicos de relatos breves y curiosos, la obra biográfica de Sarmiento puede ser definida como una forma literaria de exposición sumaria, como bocetos biográficos idealizantes. En efecto, su obra biográfica ofrece el lado activo de las vidas, de interés para toda la comunidad. Es biografía sobre historia política y sobre convivencia social, por oposición a la biografía que presenta la formación y la evolución de un carácter particular, o la historia espiritual del biografiado.

Además, las primeras biografías publicadas tienen un rasgo muy particular, determinado por circunstancias concretas que movilizaron la pluma del escritor, y es el carácter publicitario. Las biografías son productos de publicidad que llegaron a manos del lector en forma directa a través de la prensa. El *Facundo*, por ejemplo, fue publicado, por primera vez, en serie en el diario *El Progreso* de Santiago de Chile, a partir del 2 de mayo hasta el 21 de junio de 1845. Ninguna forma de relato histórico es más adecuada que la biografía para esa función pragmática de exponer un modelo de cultura o de ejemplaridad. La biografía de Facundo Quiroga no surgió de una interiorización del biografiado con el biografiado, sino de la relación de texto con la publicidad.

En cuanto a la evolución del estilo de su prosa que Paul Verdevoye constata entre 1841 y 1852, ³⁷no se da en todos los planos, al menos no hay cambios en el uso de topos y arquetipos. Sarmiento no deja de recurrir a la autoridad de la Historia y al héroe como algo fijo, invariable en la composición de una escritura referida al comportamiento social, moral y político.

El autor, por otra parte, muestra seguridad en sus juicios y seguridad de sí mismo, ambas motivadas por el propósito didáctico, el que a su vez requiere ese revestimiento estético que embellece la prosa: frecuentes formas mixtas de estructuras dramáticas y discurso directo, brillantes imágenes, comparaciones, énfasis, apelaciones etc, en combinación con citas, sentencias. Los paradigmas de la Historia del pasado y las vidas políticas seleccionadas del presente son ejemplos que deben servir en la educación práctica, mostrar la naturaleza de caracteres fuertes, y más aún, abrir paso a un programa político social que el autor cree conveniente para el país.

Notas:

- 1 . Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, en *Obras*, tomo III, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile 1885, 137.
- 2 . D.F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, 7.
- 3 . "...se hallan a millares, las almas generosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Itebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo", ib. 9.
- 4 . Manuel J. Sieyès, *Was ist der dritte Stand?*, en traducción alemana, Berlín, 1924, 13.
- 5 . Cicerón, *De Oratore* II 9, 36. José S. Campobassi publicó *Sarmiento y su época*, 2 t., Buenos Aires, Losada, 1975, con una Introducción de Jorge Luis Campobassi que se cierra con la siguiente frase: "Por que, no debemos olvidarlo, en definitiva la historia no es, como bellamente decía Cicerón, sino *vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magister vitae*" (sic.).
- 6 . D.F. Sarmiento, *Carta de Yungay*, editada bajo el título general *Las ciento y una*, Buenos Aires, Sopena, 1939, 52.
- 7 . A reglas de la Historia se hace mención en un pasaje del *Facundo*: "Los que esperan que el mismo hombre ha de ser primero, el azote de su pueblo, y el reparador de sus males, después; el destructor de las instituciones que traen la sanción de la humanidad civilizada y el organizador de la sociedad, conocen muy poco la Historia. Dios no procede así: un hombre, una época para cada faz, para cada revolución, para cada progreso", 233.
- 8 . *Facundo*, cap. IV: "Cuando la batalla empieza, el tártaro da un grito terrible, llega, hiere, desaparece y vuelve como el

PRAGMATICA DEL TEXTO NARRATIVO

- rayo".
- 9 . Cf. Prólogo de Noé Jitrik, ed. Biblioteca Ayacucho de **Facundo**, especialmente págs. XXXIV-XXXVI y XLVII y sigs.
 10. **Recuerdos de Provincia**, 153 y 157.
 11. D.F.Sarmiento, **Las ciento y una**, Buenos Aires, Sopena, 1939, 69.
 12. La relación entre texto escrito y acción está formulada con precisión en una frase de Paul Verdevoye, **Sarmiento. Educateur et Publiciste**, Paris, 1964, 473: "Sarmiento ne peut pas se passer d'écrire, parce qu'il ne peut pas se passer d'agir".
 13. Estos conceptos generales del ejemplo histórico, como también la insistencia autoritaria de la evidencia e intención ética, son comentados por Manfred Fuhrmann en su análisis "Das Exemplum in der antiken Rhetorik" en **Geschichte-Ereignis und Erzählung**, Munich, 1973, 449-452.
 14. Federico el Grande, rey de Prusia, insistió con múltiples ejemplos en el concepto de "Historia" como escuela para el gobernante; en un texto publicado en 1775 afirma que "el que quiera leer la historia con aplicación, advertirá que a menudo las mismas escenas se reproducen, y que no hay más que cambiar el nombre de los actores" (según cita de Reinhart Koselleck: "Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte", en **Natur und Geschichte**, Stuttgart, 1967, 214. La traducción es nuestra). Son evidentemente, palabras del político y militar, pues ya en 1765 se había expresado sobre el mismo topos con otro criterio: "Pues ahí está lo propio del espíritu humano, que los ejemplos no corrigen a nadie; las tonterías de los padres han desaparecido para los hijos; es necesario que cada generación haga las suyas", ib. Ejemplos sobre la repetición de la Historia son frecuentes en la obra de Sarmiento. En el debate con Minvielle reprimina a Rosas haber creado un tribunal como "el Gobierno antiguo de España que es su modelo", de haber vuelto a la época de Felipe II, etc.; en la descripción de las montoneras y las hordas beduinas -cap. IV del **Facundo**- tenemos otro buen ejemplo.
 15. Sarmiento emplea el ejemplo histórico aún en textos políticos tardíos, como en el "Discurso en honor de la bandera nacional al inaugurar la estatua del general Belgrano" del 24.9.1873: "Como el malogrado Montgomery que llevó en vano al frígido Canadá la noticia de que sus hermanos estaban en armas para conquistar la libertad, Belgrano llevó al tórrido Paraguay la enseña de la nueva Patria. La historia castiga a los retardatarios de la primera hora. El Canadá es todavía dominio de la corona, como el Paraguay menos feliz, por haberse tapado los oídos al llamado de sus hermanos, entonces, cayó en las redes sombrías del tirano Francia, en las garras del tigre López, y todavía no ha visto el último día de sus tribulaciones. Como Franklin, Belgrano fue a buscar acomodo con la dinastía real, para poner término al conflicto, y como Franklin volvió desesperando...", Buenos Aires, 1873, 9.
 16. Karlheinz Stierle, "Geschichte als Exemplum- Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte" en **Geschichte- Ereignis und Erzählung**, Munich, 1973, 347-375.
 17. Cf. William Kattr, "Sarmiento frente a la generación de 1837", en **Revista Iberoamericana**, núm.143, Abril-Junio 1988, 546; y Antonio Pagés Larraya, "La 'recepción' de un texto sarmientino: **Facundo**", en **Boletín de la Academia Argentina de Letras**, 49, núms. 193-194, 1984, 233-285.
 18. Cf. N. Jitrik, ib. pág. L.
 19. La Proclama de Rosas dice, según transcripción de Delia S. Etcheverry: "...que de esta raza de monstruos no quede uno entre nosotros y que su persecución sea tan tenaz y rigurosa que sirva de terror y espanto. El Todopoderoso dirigirá nuestros pasos", **Facundo**, Buenos Aires, Biblioteca de clásicos argentinos, Vol. II, editor Estrada, 1940, 372.
 20. Los escritores y ensayistas opuestos a la política de Rosas vieron la necesidad de dar carácter nacional a la Literatura.
 21. En la literatura biográfica hay destacados modelos de tipos negativos que advierten sobre el vicio. Los biógrafos han acentua

- do el valor pedagógico del ejemplo que enseña a reconocer el peligro. A este fin corresponde, por ejemplo, la figura de Demetrio en *Vidas Paralelas* de Plutarco, o los modelos de pereza, odio, envidia, violencia, etc, en *De casibus virorum illustrium libri novem* (1355-1360) de Boccaccio.
22. La *Vida* de Franklin, que tanto impresionó a Sarmiento, ilustra sobre la consolidación del carácter a través de éxitos sucesivos en la carrera ascendente: de impresor, reformador social, inventor, a estadista. La intención didáctica del autor da unidad a la descripción de los distintos episodios instructivos. El libro tuvo gran eco en el público lector como escrito moral, donde se aconseja seguir el mismo proceder. Este libro es la primera autobiografía de alguien que trata de un hombre como ser social práctico. Cf. Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Londres, 1960, cap.III.
 23. Jan Romein, *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik*, Bonn, 1948 (traducción alemana del holandés, primera ed. 1946), 13: "Denn nichts, der Erfahrung, bildet das Leben junger Menschen und damit ihr zukünftiges Schicksal mehr als die Wahl ihres "Helden", von dessen "Legende" sie sich beim Lesen der Beschreibung seines Lebens ein Bild machen. Wer weiss, wie tief Plutarchs Leben die Ideen und das Verhalten so vieler Menschen -man denke nur an die Führer der Französischen Revolution- beeinflusst haben, zweifelt an dieser Tatsache nicht".
 24. Wilhelm Dilthey, *Entwicklung des Seelenlebens in Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, Gesammelte Schriften v*, 1924, 225: "Dieselbe ist in gewissem Verstande die am meisten philosophische Form der Historie", citado por Romein, ib. 11; y tomo VII, 199: "Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt".
 25. Así lo asevera también Sarmiento: "La biografía es el libro más original que puede dar la América del Sur en nuestra época y el mejor material que haya de suministrarse a la historia", *Obras III*, Buenos Aires, reimpresión aumentada Mariano Moreno, 1896, 224; citado por Sylvia Molloy en "Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de Provincia*, *Revista Iberoamericana*, núm. 143, Abril-junio 1988, 408.
 26. Sobre la importancia histórica de la biografía opina Sarmiento en *Recuerdos de Provincia* lo siguiente: "La historia no marcharía sin tomar de ella sus personas...", 27
 27. Sarmiento afirma: "Nosotros, al día siguiente de la revolución (es decir, Revolución de Mayo de 1810 y posterior independencia) debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada", ib. 113.
 28. Romein, ib. 17, 23 y sigs. Para lo que si gue cf. Romein, y también Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 2 t., Frankfurt, 1949.
 29. Los de Jenofonte, Isócrates y Aristóxeno de Tarento.
 30. Helmut Scheuer, *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1979, 8.
 31. Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Rosario, 1962, 5. Facultad de Filosofía y Letras.
 32. Romein: "immer dann, wenn der Mensch zu zweifeln beginnt, d.h. wenn alle Werte wanken, neue aber erst noch gebildet werden müssen, ist die Regsamkeit im biographischen Bereich besonders groß", y "sie weisen nämlich schon sofort auf einen Zusammenhang hin,... auf den Zusammenhang von Krise und Biographie; wozu als ursächlicher Ring in der Kette der in Krisenzeiten stets wieder auftretende Individualismus kommt, der seinerseits eine Folge des Verlusts alter Traditionen und festbegründeter Autorität ist", ib. 17. La traducción es nuestra.
 33. ib. 49/69.

PRAGMATICA DEL TEXTO NARRATIVO

34. Destacadas biografías de comienzo de siglo son la **Vida de Nelson** (1813) de R. Southey, **Vida de Walter Scott** (1838) de Gibson Lockhart, **Héroes y el culto de héroes** (1841) de Th. Carlyle, los "ensayos" de Macaulay. La abundante producción biográfica en Inglaterra, como la actividad desarrollada en este campo -especialmente por Sainte Beuve- en Francia, y no menos, el interés de Herder que dirigió la primera colección de autobiografías en Alemania, fueron decisivas para enriquecer el género con una profunda penetración psicológica, iniciada ya en el movimiento del Romanticismo.
35. Hay, con todo, autores que tomaron la vida como objeto de análisis para expresar una crisis en una fase de la vida, como son las **Confesiones** (ca. 400) de San Agustín y de Rousseau (1782), la autobiografía de Benvenuto Cellini (1558-1566), el diario de Tolstoi, la autobiografía **Si le grain ne meurt** (1926) de Gide, etc.
36. Por sus biografías políticas Juan B. Alberdi calificó a Sarmiento de "Plutarco de los caudillos" en **La barbarie histórica de Sarmiento**, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964, 19-20; citado por Elisabeth Garrels, "El Facundo como folletín", **Revista Iberoamericana**, núm. 143, Abril- Junio, 1988, 426.
37. Verdevoye, ib. 476. Cf. también capítulo V sobre biografía, 450-471.





Cecilia Arias Olmos

Manuel Ugarte: El proyecto de la segunda emancipación



La llegada del siglo XX trajo cambios fundamentales para América Latina. Su inserción en el mercado mundial, el importante crecimiento de las ciudades, el más o menos maduro juego de las instituciones y el espíritu del Centenario, exigían reflexionar acerca de la definición de una identidad latinoamericana; definición que, en muchos casos, se presentó como paso previo y necesario para la concreción de un destino promisorio. Sin embargo, este principio de optimismo se vio rápidamente ensombrecido por la avasallante presencia de los Estados Unidos que hacia las primeras décadas del siglo ya había dado muestras de su afán imperialista. El concurso de todos estos factores pone entonces en sistema "la idea de que América Latina configura una unidad integrada alrededor de esencias -según se pretenda, escribe Oscar Terán- prehispá

nicas, coloniales o postindependentistas, y a la cual sólo un proceso exterior de balcanización habría venido a disociar. Latinoamérica resultaría así una misma entidad sustancial que realiza en acto potencialidades hasta entonces replegadas en el mutismo cálido al que lo habría condenado desde siempre la presencia de lo Otro, encarnado en las figuras de los colonialismos de turno".¹ Esta configuración de América Latina como "unidad integrada alrededor de esencias" define el pensamiento latinoamericano de principios de siglo que profusamente abordó esta problemática a partir de dos núcleos temáticos recurrentes: la búsqueda de una identidad (nacional y con proyección continental) y la lucha antiimperialista.

De los numerosos escritores del 900 que abordaron estos temas, nos interesa rescatar el pensamiento del argentino Manuel Ugarte que ya en las décadas de 1910/20 analiza desde una perspectiva crítica y realista el problema del expansionismo extranjero, constituyéndose por ello en promotor de la lucha por la liberación económica, política y cultural de América Latina sobre la base de su unidad política. Las siguientes páginas se proponen recuperar su pensamiento silenciado e insertarlo en la producción intelectual de principios de siglo rescatando su participación en el proceso de construcción de una identidad latinoamericana.²

Cuando a los 20 años Ugarte viaja por segunda vez a Francia percibe a Latinoamérica en su unidad. Pero no será sino en un viaje posterior a Estados Unidos en 1900 cuando se le revela la necesidad de una integración continental como instancia defensiva frente al avance imperialista. Ugarte construye entonces su proyecto latinoamericanista desde el centro mismo de la amenaza y lanza, desde el extranjero, un discurso crítico y programático en pos de la integración del sur del continente. Lo hará en sus libros (*El porvenir de América Latina*

de 1910, *El destino de un continente* de 1923, *La Patria Grande* de 1924), en numerosos artículos periodísticos, en proclamas, conferencias y manifiestos. En pleno auge del "arielismo" que oponía dicotómicamente los valores materialistas del Norte a los espiritualistas del Sur encarnados en las figuras de Calibán y Ariel, Ugarte, lejos de fundar la unidad continental en base a esencias o simbolizaciones de la realidad, piensa una América Latina "integral" a partir de la comunión de procesos histórico-culturales. Un mismo pasado prehispánico, la lucha continental por las independencias, la amenaza imperialista y la comunidad de lengua son algunos de los componentes que le permiten sostener la categoría de una identidad diferenciadora: la América Española frente a la América Anglosajona.³

Podríamos definir su ideario como una reactualización del proyecto bolivariano, de este ideal de Patria Grande según el cual era necesario unir las naciones latinoamericanas con el propósito de regir de manera uniforme las relaciones exteriores y la defensa. En un capítulo de su libro *El porvenir de la América Española* Ugarte deja registro de esta urgencia cuando escribe:

Tengamos, por lo menos en lo que se refiere a la política internacional, una patria única y sepamos defenderla de la manera más alta: con el sacrificio de las pasiones egoístas, subordinando los intereses de aldea a la salvación del conjunto (...) El órgano centralizador que pondría nuestro orgullo y nuestra integridad territorial a cubierto de todas las ansias, lejos de disminuir la independencia de los países adherentes, la garantizaría en grado máximo porque al entorpecer las intervenciones dejaría a todos mayor reposo para realizar, dentro de los límites de cada estado, los ideales de la democracia local.^{4 5}

El llamado a la **Unidad** no es entonces

MANUEL UGARTE: EL PROYECTO DE LA SEGUNDA EMANCIPACION

una propuesta declamatoria que busca reunir lo diferente agotándose en sí misma, sino que se proyecta hacia la constitución de una totalidad opositora concreta, capaz de impedir la dependencia política, económica y cultural de sus pueblos. Desde sus ensayos analiza objetivamente el proyecto intervencionista moderno y lo denuncia a través de un discurso, eminentemente referencial:

Las conquistas modernas difieren de las antiguas, en que sólo se sancionan por medio de las armas cuando ya están realizadas económica o políticamente. Toda usurpación material viene precedida y preparada por un largo período de infiltración o hegemonía industrial capitalista o de costumbres que roe la armadura nacional, al propio tiempo que aumenta el prestigio del futuro invasor. De suerte que, cuando el país que busca la expansión, se decide apropiarse de una manera oficial de una región que ya domina moral y efectivamente, sólo tiene que pretextar la protección de sus intereses económicos (como en Texas o en Cuba) para consagrar su triunfo por medio de una ocupación militar en un país que ya está preparado para recibirle. Por eso que al hablar del peligro yanqui no debemos imaginarnos una agresión inmediata y brutal que sería hoy por hoy imposible, sino un trabajo paulatino de invasión comercial y moral que se iría acreciendo con las conquistas sucesivas y que irradiará, cada vez con mayor intensidad, desde la frontera en marcha hacia nosotros.⁶ ⁷

(El País, 1901)

Ante la modalidad que asume el avance imperialista norteamericano, el "nuestro americanismo" de Ugarte se constituye en un programa de acción específico, en un proceso de concientización que como intelectual lleva adelante a través de discursos políticos, proclamas y conferencias que desde Universidades y Federaciones Obreras lee en más de veinte países de América Latina. En este sentido el carácter propagandístico del

discurso ugartiano comparte plenamente la "función ideologizante" que enmarca la producción ensayística de los escritos del 900 y habla a las claras de una misma profesión de fe generacional:⁸

(...) Quizá todas las repúblicas no sentirían en adherirse a la tentativa salvadora. Hay algunas cuya descomposición está tan adelantada que envueltas en el vértigo del norte, no son libres del cambio de orientación y de vida. (...) Se dirá, quizá, que tales suposiciones sólo son sueños de poeta. Pero es necesario recordar que las pocas relaciones de alma que existen hoy entre las diferentes repúblicas de América Latina, han sido establecidas por escritores que han simpatizado y se han escrito sin conocerse personalmente. Algunas revistas de la gente joven fueron en estos últimos tiempos el hogar fraternal donde se reunieron nombres de diferentes países. Se podría decir que los artistas han hecho hasta ahora por la unión un poco más que las autoridades... ⁹ ¹⁰

(9 de noviembre de 1901, El País, Bs.As)

Durante su estadía en Francia, toma contacto con las ideas socialistas, y con este encuadre ideológico analiza los problemas sociales de América Latina originados en la subordinación de las clases dominantes a las potencias expansionistas, en el latifundio y en la política económica de exportación de materia prima. Mientras que otros pensadores se aliaban a las concepciones liberales, aristocratizantes y hasta reaccionarias, Ugarte lanza su propuesta latinoamericanista desde la oposición, en marcándola así en una de las ideologías más avanzadas de la época. Sin embargo, asumirá una actitud crítica con respecto a la doctrina al sostener en sus ensayos la tesis de un socialismo "nacionalista", es decir que cada país debe lograr en primera instancia su independencia y pensar el "internacionalis-

mo" como una meta a largo plazo una vez afianzadas las identidades nacionales:

No podemos salvar la nacionalidad sin remover el ambiente; no podemos modificar el ambiente sin afianzar la nacionalidad. 11

El antidogmatismo que implica su concepción nacional-socialista responde a una defensa de las pautas políticas, económicas y culturales de América Latina ante la interpretación de esta realidad según patrones ideológicos europeos:

(...)Claro está que resulta mucho más fácil transportar literalmente las iniciativas o proyectos de Europa, que interrogar las necesidades especiales del país y coordinar las soluciones inéditas que de ben remediarlas. Pero nosotros hemos sobrepasado la etapa de la imitación y podemos aspirar a crear vida propia, a pesar de la tendencia memorista que parece predominar entre algunos. 12

Esta posición le ocasionaría reiteradas expulsiones del Partido Socialista de la Argentina, confinándolo finalmente a una situación de soledad intelectual.

Esta aproximación al ideario de Ugarte nos permite identificar los núcleos temáticos organizadores de su discurso: el latinoamericanismo, el antiimperialismo y el socialismo. Problemáticas a las que volvió permanentemente en toda su producción ensayística y, principalmente, en su actividad periodística. Este espacio intelectual, el periodismo, se había convertido en las primeras décadas del siglo en un medio de profesionalización privilegiado y se caracterizó por mantener una relativa autonomía respecto a los centros de poder, hecho que permitió la manifesta-

ción de un pensamiento opositor.¹³ Manuel Ugarte se suma a los numerosos escritores que hallaron en el artículo periodístico no sólo la posibilidad de ejercicio profesional sino también el instrumento adecuado para llevar adelante el proyecto de concientización. Asimismo completó esta actividad con su "cruzada de propaganda" por el continente y con la creación de espacios alternativos tales como la Asociación Latinoamericana (fundada en 1914 ante la agresión de Estados Unidos a México) o el diario *La Patria* (fundado en 1915).

Su preocupación por el futuro de esta parte del continente fue compartida con los escritores de la generación del 900 que nucleados en las grandes metrópolis concibieron una América Latina integral y cuya producción literaria muestra una actitud participativa y de compromiso con los problemas de su tiempo. Literatura y política estrechan de esta manera sus vínculos. En 1942, en una mirada retrospectiva hacia su generación, dirá:

...la tendencia a servir de proa en los debates de la época, se impone hoy más que ayer, en medio de los remolinos de sangre. Nuestro grupo puede estar orgulloso de haber auspiciado en América el empuje que llevó al escritor a intervenir en la vida pública. (...) No se ha producido después entre nosotros otro movimiento de conjunto. Sólo surgieron nombres aislados, con acción, casi siempre, en una sola república, sin fuerza en los pulmones para alcanzar la respiración continental. 14

Ugarte es parte de la proyección continental de la actividad intelectual de los países latinoamericanos a principios de siglo. Y es principalmente en este protagonismo donde se intenta recuperar su obra. Junto a los nombres de Rodó, Ingenieros, Blanco Fombona, Martí y otros se inscribe el de Manuel

MANUEL UGARTE: EL PROYECTO DE LA SEGUNDA EMANCIPACION

Ugarte que suma a la producción intelectual del 900 uno de los análisis más realistas del imperialismo anglosajón, ya que su "latinoamericanidad" se construye teniendo en cuenta la presencia de lo "Otro" y como proyecto de una segunda emancipación.

El realismo crítico del discurso ugartiano hace de sus ensayos verdaderos testimonios del proceso histórico cultural de América Latina actualizándose el propósito que el autor expresara en uno de sus libros:

De suerte que al estampar aquí algunas de esas verdades ásperas que como los baños fríos, fortifican el temperamento y el carácter, sólo quiero hacer ver la realidad, disipando los espejismos de vanidades prematuras y mal equilibradas.

Notas:

- 1 . Terán, Oscar. **En busca de la ideología argentina**, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986.
- 2 . Manuel Ugarte nace en 1875 en San José de Flores, Buenos Aires, en el seno de una familia de muy buena situación económica y vinculada a los círculos políticos dominantes del país. Hacia 1893 inicia su carrera como escritor publicando sus primeros poemas. En 1895 funda la **Revista Literaria** en la que encontrarán espacio los jóvenes escritores latinoamericanos. Su preocupación por la literatura se proyecta en otras publicaciones como **La joven literatura hispanoamericana** (1906) y **Las nuevas tendencias literarias** (1908) hasta el libro **Escritores iberoamericanos de 1900** (1943). Las líneas narrativa y poética de su producción tempranamente son opacadas por la ensayística en la que vuelca su preocupación latinoamericanista, principalmente entre 1900 y 1930. Durante esos años lleva adelante

una intensa actividad por América Latina y desde Europa guiado siempre por su ideal de integración continental. A partir de 1930 se deteriora su situación económica y se acentúa su aislamiento intelectual; de esta época es su libro **El dolor de escribir**. Hacia 1943 Ugarte, radicado en Chile, empieza a considerar la posibilidad de romper su "autoexilio". Vuelve a Buenos Aires en mayo de 1946, adhiere al peronismo y le asignan funciones diplomáticas en el extranjero a las que renuncia en 1950. Muere en Niza en 1951.

Si bien Manuel Ugarte escribe prácticamente durante toda su prolongada existencia y acompaña de esta manera los diferentes procesos políticos y sociales del país, el presente trabajo se referirá sólo a los escritos de 1910 y 1920, años en los que se definen sus preocupaciones fundamentales y que se proyectarán a lo largo de toda su obra.

- 3 . Ugarte usa con preferencia la expresión "América Latina" lo que no significa que deje de lado a Brasil, ya que este país, junto a Argentina y México, encabezará la propuesta latinoamericanista.
- 4 . Ugarte, M., **La Nación Latinoamericana**, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p.19.
- 5 . Martí dice en "Nuestra América": "Lo que quede de aldea en América ha de desaparecer. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada..."
- 6 . Ugarte, M., *op.cit.* p.66.
- 7 . En su libro **La Patria Grande** de 1924 reitera: "No es indispensable anexar un país para usufructuar su savia. Los núcleos poderosos sólo necesitan a veces tocar botones invisibles, abrir y cerrar llaves secretas, para determinar, a distancia, sucesos fundamentales que anemian o coartan la prosperidad de los pequeños núcleos. La infiltración mental, económica o diplomática puede deslizarse suavemente sin ser advertida por aquellos a quienes debe perjudicar, porque los factores de desnacionalización no son ya, como antes, el misionero y el soldado, sino las exportaciones, los em

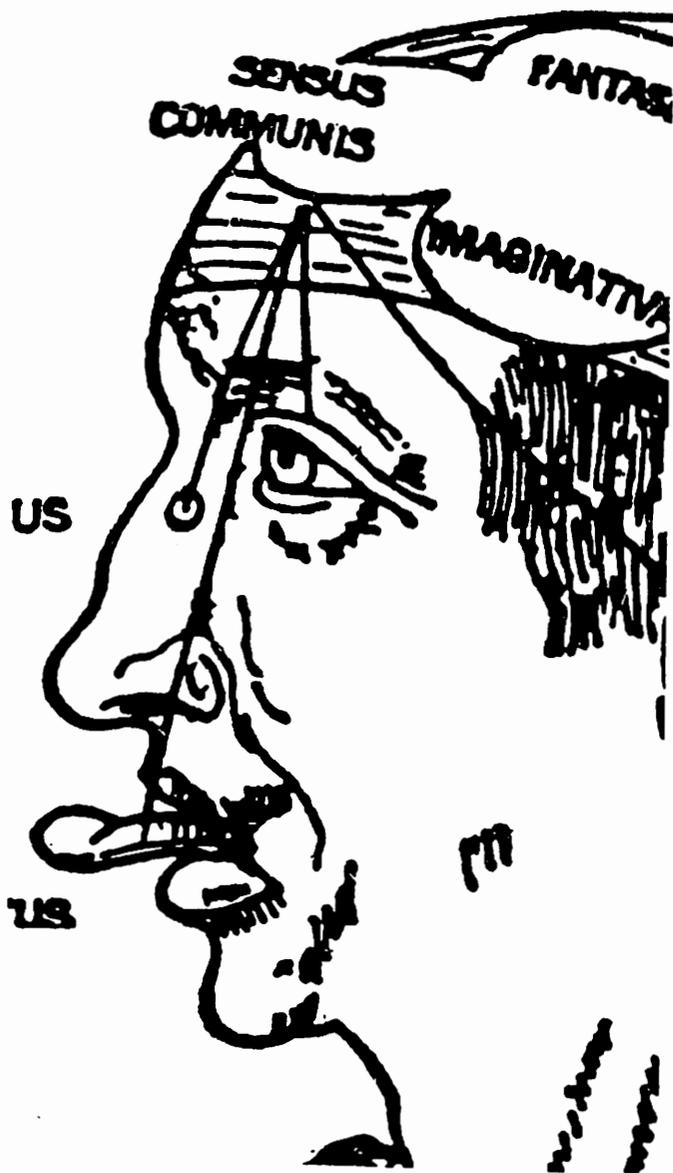
CECILIA ARIAS OLMOS

préstitos, las vías de comunicación, las tarifas aduaneras, las genuflexiones diplomáticas, las lecturas, las noticias y hasta los espectáculos."

- 8 . Realiza una gira por el continente entre los años 1911-13 difundiendo su propuesta de integración latinoamericana.
- 9 . Ugarte, M. *op.cit.* (págs. 8 y 9).
10. Angel Rama en su libro *La ciudad letrada* explica la "función ideologizante" que llevaron a cabo ensayistas, poetas y novelistas de la modernización a manera de "una conducción espiritual de la sociedad".
11. Ugarte, M. *op.cit.* p.239.
12. Ugarte, M., *op.cit.* p. 211.
13. Ver Rama, Angel *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Angel Rama, págs. 113 a 143.
14. Ugarte, M., *op.cit.* p.297-8.



María Celia Vázquez
El lector examinado



El examen¹, última y primera novela de Julio Cortázar, es un texto resistente, "difícil", que a la manera de una mujer "virtuosa" no se entrega fácilmente. Exige un Lector-violador² que trabaje esforzadamente para consumar la cópula, que logre imponerse al tedio suscitado por la morosidad de su relato y a la desorientación inicial producida por su escritura fragmentaria, que no se deje vencer por las discontinuidades de este mosaico poliglota y polifónico y que reconozca en esta escritura una práctica del collage literario.

La novela se ofrece como un collage intertextual multilingüe que requiere un Lector poliglota capaz de descifrar las citas de los fragmentos de Giraudoux en francés, las de Poe y Agatha Christie en inglés y algunos e

nunciados en latín. Pero sobre todo de manda un Lector conocedor de la lengua coloquial porteña de los años 40, competente para actualizar expresiones fuera de uso ("escomúnica", "churro", "drogui") y para reconocer las variedades sociolectales, desde la norma culta propia del narrador y de los personajes protagónicos hasta la substandard de los representantes de los sectores populares. Finalmente, exige un Lector-detector de la distancia enunciativa en los discursos paródicos, distancia suscitada por la simultánea atribución y apropiación de la palabra ajena en la propia. Un Lector que descubre la parodia del estilo épico³, "dulce cronista en verdad hablaste" (pág. 84), del bíblico, "Oh pálida llanura, oh acabamiento" (pág. 51), del lenguaje burocrático, "Hágase, eríjase, comémorese, bautícese..." (pág. 97) y del discurso de los textos escolares, "la fértil llanura del Nilo proporcionaba a los egipcios grandes cosechas de trigo, y las épocas de creciente y estiaje del río" (pág. 134).

Esta proliferación de voces operadora de fragmentariedad convierte la novela en un espacio heterogéneo que deviene collage a través de las contigüidades dispares tipográficamente diferenciadas, la renuncia a la singularidad estilística, la yuxtaposición de escenas y la violación de la convención lineal de la escritura que desemboca en una diagramación figurativa a modo de ideogramas.

El Lector modelo, atento a la polifonía, reconoce prácticamente sin el menor esfuerzo un repertorio de discursos sociales pre-existentes, en su gran mayoría marcados tipográficamente (carteles, letras de tango y milongas, canciones infantiles, etc). Con un poco más de trabajo identifica fragmentos intrusos que aunque no muestren tipográficamente su condición ajena al discurso regente, igualmente se delatan mediante la ruptura de la isotopía esti-

lística. Esforzándose más aún, mediante un trabajo con su enciclopedia, el Lector descubre distintas voces-monumento, citas-reliquia, que sólo están suscitadas mediante la paráfrasis: la de Napoleón en su discurso previo a la batalla de las Pirámides ("DONDE DESDE LO ALTO VEINTE SIGLOS NO OS CONTEMPLAN"), la de Vicente F. López en su *Historia Argentina* ("Y LOS MONTONEROS ATARON SUS CABALLOS A LA PIRAMIDE") y la de Andersen en su cuento del ruiseñor y el emperador de la China ("Y EL EMPERADOR IBA A MORIR").

Por último, este violador insaciable, persistente en su deseo de penetración, desmontador incansable del dispositivo collage, derriba una de las instancias de resistencia más férrea mediante una lectura excesivamente paciente que le permite discriminar la interdicción y el entrecruzamiento de varios discursos dispuestos mediante un montaje de yuxtaposición⁴, verdadero "cambalache" escritural. Por ejemplo, el juego de libre asociación en el que se intercalan frases del fluir de la conciencia de Clara entremezcladas con versos ingleses y con el título del poema de John Clare:

"oh Juan entre el quinto y el sexto
Sister Helen

Between Hell and Heaven

pero una luz lucecita y la luz guió a los
pastores al calendario shepherd's
calendar

bajando lucecita lucecita
lamparita del suburbio no, el
ascensor, a por fin el ascensor y
Juan..." (pág. 108)

Novela collage, *El examen* abre su textualidad literaria a los discursos de afuera y postula un detector de esta heterotopía discursiva. El Lector inicia así una larga tradición de odores de otros textos literarios cortazarianos, entre los cuales están el del *Libro de*

EL LECTOR EXAMINADO

Manuel, novela en la que el dispositivo **collage** es un ícono exhibidor de la disparidad discursiva, relato en el que se pegan literalmente recortes de periódicos, alardeando así de su alteridad; y los de los almanaques, **Ultimo Round** y **La vuelta al día en ochenta mundos**, verdaderas misceláneas, lugares de encuentro entre los **graffitis** parisinos de Mayo del 68, breves narraciones, fotos, dibujos, discursos acerca del cuento y de la literatura, etc.

El examen, registro heteróclito de lo erudito y lo iletrado, contradiscurso del programa escriturario "nacional y popular" a la vez que de la literatura. Este espacio de mixturas (permeable sólo a la "alta cultura") requiere un Lector en cuya enciclopedia cohabiten promiscuamente la biblioteca universal y la calle.

En tanto exhibidor locuaz del cosmopolitismo, texto "exclusivo", demanda un "iniciado" que acumule frenéticamente los más variados saberes de la cultura letrada; como acopio de la cultura callejera exige un Lector de lo periférico, que reconozca lo excéntrico, lo que está afuera del "gransaber" (letras de tango, jazz, canciones populares, slogans publicitarios, carteles callejeros, crónicas periodísticas, programas radiales, etc.)

Poseedor de esta enciclopedia tan heterogénea, el Lector cooperará identificando los índices referenciales más inmediatos (Buenos Aires, sus calles, cafés, etc.) pasando por los datos de la historia del peronismo hasta llegar a los muy especializados del "gran saber".

Su competencia cultural le debe permitir la actualización de datos de distintos niveles de complejidad. De la simple identificación de autores y obras, al reconocimiento de personajes y situaciones narrativas hasta la comprensión de ciertas interpretaciones de algunos textos. Mientras que el prime

ro es un trabajo con el diccionario básico, los demás implican movimientos cooperativos específicamente enciclopédicos. Las exigencias de la competencia musical y plástica se ubican predominantemente en el diccionario básico, en cambio, las de la literatura participan de éste y de la enciclopedia.

Respecto de la plástica, el Lector debe conocer un catálogo de nombres de obras y autores cubistas europeos, de pintores argentinos y renacentistas. La competencia musical debe ser vasta y muy heterogénea, que abarque desde las letras de canciones populares ("Polvo de estrellas") e infantiles ("El arorró") hasta un repertorio de referentes de la música culta europea desde el siglo XVI hasta mediados del XX (Kulemkampf, Rachmaninoff, Flagstad, Kirsten, "La canción de Solveig", Gigue, Sarabande, Allemande, etc.) pasando por los del jazz (Charlie Parker, Louis Armstrong).

En cuanto a la competencia literaria, El examen requiere un devorador de las más completas bibliotecas, que satisfaga su gula de lector de todas las literaturas en este infatigable reservorio de toda laya de escrituras, escritores, lecturas. Un Lector cosmopolita que conozca sobre todo a los autores franceses, ingleses, clásicos y, por supuesto, argentinos. Que haya leído a Arlt, Lanuza y Petit de Murat y que reconozca su estilo. Que sea capaz de distinguir las alusiones sin marca a algunos textos de la serie literaria (**Una hoja en la tormenta**, **La gran aldea**, **El mundo es ancho y ajeno**) y de reirse con el juego paródico que hace Andrés con el título de la obra de Francisco L. Bernárdez ("sabrás un día lo que fue para mí la ciudad con Estela", pág. 20) y con su humorada ("Macanudo, escribí para que luego te lean en los tranvías", Pág. 29), referencia obvia al texto de Gironde.

Un Lector que por saber que el fi

MARIA CELIA VAZQUEZ

lósfo español Jaime Balmes escribió una apología del cristianismo comprenda la suposición de Clara:

"(la voz) venía como una salmodia ahogada por las puertas de vidrio. 'Leen a Balmes', pensó Clara." (pág. 16)

Que por lector de T.S.Eliot entienda la alusión a **The Waste Land** como una cita guiño sus-citadora de la filiación entre la estética fragmentaria de este texto-collage y la propia escritura de la novela; que la reconozca como una zona discursiva de autorreferencialidad del propio procedimiento de escritura, verdadera puesta en abismo.

Que por exquisito lector de los clásicos identifique las exquisitas alusiones al **Elogio de la mosca** de Luciano y al símil de Menelao en el comentario de Juan⁵:

"-Repugnante- dijo Clara -me has tratado de mosca.

-En vísperas de examen deberías recordar que en boca de Homero se vuelve casi un elogio. ¿Y Luciano, querida?" (pág. 78)

En fin, **El examen** prevé un incansable perseguidor de otros textos en su texto, un Lector que reconozca los mitos de Ulises y las sirenas:

"-Era una sirena- y capaz de perforar las planchas aisladoras de nuestra casa.

-La mitología acaba por coincidir con la ruda realidad- dijo Andrés."(p.20)

y del traidor de Ixión⁶:

"Fijate que de una manera u otra el hombre repite siempre los crímenes básicos. Un día es Ixión y el otro un pequeño Macbeth de oficina." (p. 24)

los relatos bíblicos de Sansón, Dalila y

la mujer de Lot:

"...¿no te parece que a lo mejor los calvos sucumben a un inconsciente-Dalila, o que los artríticos se dieron vuelta a mirar lo que no debían?" (pág. 24)

el libro del Apocalipsis, suscitador metafórico del episodio del Santuario como signo escatológico⁷:

"'Armagedón', pensó. 'Oh pálida llanura, oh acabamiento'" (pág.51)

y **William Wilson** de Poe, para que sea capaz de conservar esta sutil evocación del motivo del doble como una interesante pista de lectura, alertadora acerca de otras duplicaciones en el texto.

Acopio ecuménico del saber letrado a la vez que registro de lo popular y callejero, **El examen** con su exigencia de un Lector cuya enciclopedia sea tan heterogénea que le permita actualizar desde la cita erudita del poema de John Clare hasta la referencia más inmediata de un cartel callejero, con figura la matriz de las enciclopedias de los otros Lectores de Cortázar. El de **Rayuela**, texto-vademecum de la cultura a la vez que de la contracultura, por ejemplo, debe reconocer junto a las inagotables citas y referencias "ilustradas" a Levi-Strauss, Antonin Artaud, Aulo Gelio, Lezama Lima, Octavio Paz, etc.; las excéntricas y populares letras de tango, jazz, la jerga argótica, textos Kitsch y las chifladuras de los piantados. Esta mezcla de culturas también se prolonga en **62, modelo para armar** y en el **Libro de Manuel** pero sobre todo se exagera en **Ultimo Round**.

Discurso incierto, relato acerca de una extraña invasión y de un personaje ambiguo, **El examen**, postula un Lector capaz de leer y llenar huecos y de

transitar desde las estructuras discursivas a las narrativas mediante el código fantástico.

Animado porque ha podido actualizar la manifestación lineal de la novela mediante sus competencias lingüística y enciclopédica, el Lector comienza a formular hipótesis sobre los posibles tópicos y macroestructuras narrativas⁸. Determina que el tópico más abarcador, en tanto es el que vincula la mayor cantidad de proposiciones, es la destrucción de la ciudad a causa de la irrupción de distintos elementos invasores.

Con suma facilidad verifica que la invasión es un proceso *in crescendo* y que el catálogo de los invasores aumenta significativamente: a la niebla y humedad del comienzo debe sumarle las pelusas, los hundimientos del pavimento, los hongos tóxicos, los cascarudos y mariposas, los resplandores rojizos en el cielo, los perros en el Santuario y en el subte y cierto tipo de ruidos. También, sin ningún tipo de dificultad reconoce los personajes y desambigua las identidades correferenciales. Sin embargo descubre que en el relato de

la invasión queda un espacio en blanco: nada se dice acerca de sus causas, silencio textual que postula una lectura vacilante; y que hay un personaje incierto: Abel, que aunque fácilmente individualizable, plantea serias dudas acerca de su identidad. El Lector se pregunta a lo largo de toda la novela quién es este personaje realmente. El texto le acerca pistas ambiguas. A veces lo presenta como a un "loco", o tras como a un "fantasma" y aumentando aún más la confusión, el narrador se refiere a él directamente como si lo estuviera viendo como a cualquier otro personaje cuando relata cómo pega la estampilla de la carta que luego enviará a Juan.

Descubrimiento de ambigüedades textuales, postulación de huecos en la lectura, identificación de agujeros en la escritura. La identidad de Abel es un hueco que conduce a otro hueco: el final de la novela. Zona de clausura ambigua, escritura instauradora de vacíos fundados sobre la elisión de lo que ocurrió en el encuentro final entre Andrés / Abel, encuentro-hueco, luego de la partida de Juan y Clara. Vacíos que el Lector irá llenando, ayudado por su competencia retórica, resucitando sentidos sutilmente suscitados, reuniendo significantes hábilmente dispersados, releyendo otros textos en el texto. Mediante esta lectura retroactiva identifica el código fantástico como uno de los modos de leer *El examen* que le permite llenar los huecos: Abel es el doble de Andrés y duelo entre dobles, su encuentro final. Este descubrimiento es el corolario de arduos trabajos de lectura que comienzan con la identificación de cierta homologación entre Abel / Andrés y culminan con el agregado de un "capítulo fantasma."

El Lector, preocupado por el tópico de Clara como objeto de deseo, descubre que mientras la novela alude explícitamente a la relación amorosa



entre ésta y Andrés, la de Abel sólo está sugerida mediante la homologación:

"(Piensa Andrés) Entonces Clara dijo: 'Nadie, Abel, un muchacho'. Un día _____ y ya se estaba durmiendo pero le do lió pensar lo _____ un día, acaso: 'Nadie, Andrés: un muchacho'." (pág. 106)

"-De nada- dijo Andrés deliberadamente. 'Gracias', tan fácil y absolvente. Dale las gracias y quedás en paz. Viéndola poner el pie, tanteando en el primer peldaño, se preguntó con una crueldad deliberada si Abel no lo buscaría por algún otro 'Gracias'". (pág. 242)

Andrés / Abel: duplicación de los amantes, desdoblamiento de los modos de amar. Andrés, enamorado-Galahad protege a la amada, renuncia a Clara, la salva. Abel-enamorado Lanzarote persigue a Clara, amante constante que se niega a su renuncia. Galahad, Lanzarote, nombres evocados por el narrador en uno de sus juegos de libre asociación:

"El palco, ese torreón del que había que salir (y el cronista, lleno de buena voluntad, esperaba con la espalda hacia el antepalco Lanzarote Galahad Geraint" (pág. 149).

Geraint, triple forma de amar, el amor de esposo-Juan, sonrie aliviado el Lector.

Alertado por estas duplicaciones, inicia una lectura-rastreo de referencias textuales relativas al motivo del doble. Acopia desde la tibia alusión a William Wilson, cita concitadora del tema, hasta los recurrentes enunciados tópicos de Andrés pasando por los significantes tradicionales de este campo semántico ("espejo", "fantasma", "sombra").⁹

Los enunciados de Andrés son ver



EL LECTOR EXAMINADO

daderas autorreferencias textuales que reenvían al Lector al hueco-Abel rese mantizándolo. Postulan la duplicación del ser: el vivo / el muerto.

"Después de todo, morir no será asunto mío", pensó Andrés, burlándose, apretada la garganta por el recuerdo del hombre allá arriba. 'Si algo soy es vida, no te parece. Estoy vivo, soy porque estoy vivo. Entonces no veo cómo puedo dejar de vivir sin dejar de ser lo que soy. Oh razón, oh maravilla.

Qué claramente se sigue que
si al morir no soy yo
el que muere es otro." (p.179)

"Acabo de sentir tan claramente que no soy yo el que morirá un día...No puede ser que él, de alguna manera, aire o imagen, o sonido, no esté aquí, no ande libre...".

Bajó la cabeza, cansado. 'Pero si no has hecho más que argüir, que fabricarte un doble como otros un alma. El ka, viejito; llegás tarde, te repetís...' Y sin embargo había sabido que sólo la vida era suya, era él y que lo otro..." (p. 180).

El Lector sospecha que la fábula invierte estos postulados así como Abel, según Juan, invierte el relato bíblico¹⁰. Presume que el muerto, o mejor dicho quien va a morir, es Andrés. Es el único personaje que enuncia el tópico de la muerte, tema obsesivo que repite siete veces a lo largo de la novela. También es el único que se está despidiendo, que está viviendo cosas por última vez:

"Tan injusto, tan estúpido. 'Acabo de malograr su última imagen', pensó, ya solo en el muelle." (p. 242)

Finalmente, según Clara, es una "imagen cineraria" (pág. 161). A su vez, el texto se encarga de enunciar explícita

mente que Abel es el vivo, "Abel está vivo, Abel anda por ahí" (pág. 235)

Abolidor de silencios, el Lector, animado por todas estas presunciones, por último, agrega vacilantemente un "capítulo fantasma", el de la muerte de Andrés, completando el vacío entre el encuentro final con Abel y la mañana siguiente en que Stella lo está esperando y no llega:

"Vió el movimiento de Abel, lo sintió que se le venía encima. Bajó el seguro de la pistola y la levantó. 'Desde aquí miraba los barcos', alcanzó a pensar y lo demás fue silencio, tan enorme que lo golpeó como un estallido." (pág. 243)

Nunca se alcanza la certidumbre acerca de esta muerte. Esta es siempre una muerte sospechada porque el final de *El Examen* es un agujero imposible de llenar. Sin embargo, el Lector ha llenado los otros huecos con el motivo del doble, tópico de la obra de Cortázar, anticipando así a muchos de sus seguidores que leerán en Traveiler / Oliveira, Alina Reyes / la mendiga de Budapest, Juan / el muchacho que muere en la clínica¹¹, la repetición del desdoblamiento Abel / Andrés.

Apurado y desprevenido, el Lector ha leído el sentido literal de la fábula que parafrasea como una historia fantástica. Luego, releendo con más cuidado, registra la indicialización temporal del enunciado (el calendario 1950 del Chino). Que esta extraña historia ocurra en el Buenos Aires de 1950 le despierta ciertas sospechas que le hacen emprender una nueva lectura en la que descubre alusiones veladas a los principales acontecimientos y actores políticos del primer peronismo.

El examen es un relato costumbrista de la cotidianeidad porteña, registro-

mimesis de sus calles, cafés, diarios y revistas, slogans publicitarios, niveles de lengua y hábitos de vida; pero también, es una narración alegórica de la transformación política y social de Buenos Aires, de la Argentina a partir de la irrupción del peronismo.

Ejercicio de la estética realista a la vez que escritura no representativa de lo político, zona de abolición de lo mimético, **El examen** relata la muerte de Buenos Aires como espacio homogéneo, "civilizado", a partir de la "invasión" de los otros (predominio de los sectores populares y del peronismo). Escritura alegórica de una realidad social y política -lectura ideológica de la misma, la novela prevé un Lector que la reconozca como la cristalización de la mirada (juicio) de una clase: axiologización negativa de la burguesía frente a un "mundo nuevo" dominado por los otros.

El Lector de este doble sentido, de este sentido otro, ahora interpreta desde lo alegórico¹² y arriba así a las estructuras ideológicas¹³. Haciendo su lectura, una entre múltiples, identifica las expresiones del imaginario burgués en la novela. En el críptico enunciado de la madre de Clara formulado en el marco de un sueño ("Es raro, porque en general los militares son otra cosa" (pág. 111), reconoce el juicio peyorativo de Perón como un militar diferente, miembro atípico de las Fuerzas Armadas por su relación con los otros sectores sociales.

Estética de lo vulgar, las alusiones a la propaganda política efectuada en camiones mediante altoparlantes y con una música denigrada semantizan la degradación de lo político:

"y su música, esos crótalos de material plástico agitados frenéticamente

OH MUJER

Mientras una locutora argüía con una rara monodia proselitista, oculta en un camión con altoparlantes desde don

de arrojaban panfletos" (pág. 169)

El Lector lee en la metáfora "crótalos de material plástico" la connotación del desprecio burgués por las prácticas del populismo. El plástico, exacerbado axiologizador peyorativo -objeto referencial en sí mismo centro de cristalización axiológica a la vez que signo de lo **Kitsch**, es el predicador de la estética de 'ellos'¹⁴, los recién llegados del Interior que participan de estos rituales. Quien lo ha elegido es el narrador que comparte su esteticismo con 'nosotros'¹⁵, Juan, Clara y Andrés para quienes estas prácticas, contraestética de lo "exquisito", son objetos de asco y furor.

Registra la tensión entre estas dos estéticas y lee al Buenos Aires de **El examen** como espacio de confrontación entre prácticas culturales. Las de 'ellos' enrarecen el espacio urbano, ámbito tradicional de 'nosotros'; rompen su homogeneidad. El espacio homogéneo no sólo se fractura por prácticas políticas nuevas sino también por las experiencias de la vida cotidiana. El relato de la improvisada fiesta callejera parece aludir a esto. Sus participantes están presentados, desde la perspectiva de Andrés, como ladrones y borrachos:

"Lo que había era un montón de gente divirtiéndose una barbaridad. Ponían las botellas vacías en la entrada de la Caja Ferroviaria, y bailaban en los pedazos sanos del pavimento. Para eso tienen una radio que le han sacado a un pobre tipo que andaba como alma en pena pidiendo que se la devolvieran. En el momento que llegué habían conseguido sintonizar una estación uruguaya y bailaban, creo, un tango de Pedro Maffia... Cometí la indiscreción de interponerme en la trayectoria de un vómito- dijo Andrés. Tal vez a la pobre muchacha no le gustaba el tango de Pedro Maffia... De

EL LECTOR EXAMINADO

paso te señalo que a mi victimaria se la llevaban con los pies para adelante, y que ya quedaba muy poco vino disponible." (pág. 185)

El Lector reconoce en este juicio la evaluación que hacían las clases medias de los sectores bajos de la sociedad, "grupo social con pautas totalmente opuestas a las suyas de higiene, medida y formalidad"¹⁶. Se pregunta: ¿lo invaden todo destruyéndolo?

En el relato alegórico de la muerte de la Facultad de Filosofía y Letras descifra la muerte de la Universidad como consecuencia del desplazamiento del "proyecto liberal y profesionalista" por el "tomista y tradicionalista"¹⁷ propio del peronismo en el campo de las Humanidades. Tradicional ámbito de la luz que-invadido por la niebla, la humedad, la oscuridad producida por los sucesivos cortes de energía, la entrega de diplomas sin examinación previa y el hundimiento de los cimientos-deviene espacio de tinieblas. El Lector identifica signos de referencialidad más directa: los gestos autoritarios de los bedeles y la falta de libertad de los estudiantes para circular por el edificio y hasta para ingresar en él. Espacio censurado, agostante, dominado por la oscuridad, invadido por los bedeles y profesores que, en tanto funcionarios son homólogos a 'ellos', transformadores de otro ámbito homogéneo, el del saber, hasta ahora dominado por el programa de 'nosotros'. Identifica esta zona del relato como la de mayor tensión entre las dos "culturas".

En el relato alegórico del Santuario, en el que se exhibe un hueso para su adoración, reconoce la lectura que, "desde arriba", hacían las clases medias de los profundos cambios producidos por el populismo en las estrategias de comunicación entre la dirigencia política y su clientela, como ritualización de lo político. El triunfo del pe-

ronismo fue acompañado por una fuerte movilización social manifestada, entre otros aspectos, por las periódicas concentraciones en Plaza de Mayo en las que participaban los sectores sociales emergentes (en buena parte migrantes internos más o menos recientes). Le resulta fácil asociar a los participantes de la ceremonia con estos nuevos sectores populares. El texto ofrece índices muy explícitos referidos a su caracterización física, variedad sociolectal y su procedencia del interior: "Anoche llegó un tren de Tucumán con mil quinientos obreros" (pág. 48), "un paisano de ojos rasgados y jeta brutal" (pág. 52). Asimismo reconoce sin dificultad en la oración repetida durante el ritual los atributos valorados en Eva Duarte por las clases subalternas, para quienes, según su propia lectura identificatoria, Evita, la mujer buena del interior, objeto de adoración, es una de ellos.

"-Ella es buena- dijo. Ella es muy buena.

-Ella es buena- repitieron los otros.

-Ella viene de Lincoln, de Curuzú Cuatiá y de Presidente Roca- dijo el hombre." (pág. 50)

El episodio del Santuario es el dominio de los perros, las lonas, la arpillera, el barro, 'ellos' (con sus hábitos y su lengua). Irrupción del campo en la ciudad:

"En la penumbra tanteando temerosos el suelo blando (como si el recinto de arpillera bastase para dar al suelo una calidad distinta casi amenazadora) los quince presentes se pusieron en fila. Casi no se veía pero el guardián apuntaba al cielo con el haz de la linterna. Desde afuera llegaban ladridos

y un lienzo tembló como si un perro enorme se rascara..." (pág. 61)

El Lector lee esta metáfora y recuer-

da la cita de Vicente F. López, "Y LOS MONTONEROS ATARON SUS CABALLOS A LA PIRAMIDE". Así descubre que la novela plantea una homología entre estos dos momentos, que lee a la Argentina del 45 como la réplica de otra historia: cuando los caudillos litoraleños entraron en Buenos Aires. Glosa la metáfora de López: la Pirámide es el palenque; el campo se instala en la ciudad. Luego la homologa con la de **El examen**: el peronismo, los cabecitas negras y los montoneros son los transformadores de la ciudad en campo, ámbito bárbaro. El palenque y el Santuario, ambos en Plaza de Mayo, son los signos de la barbarie instalada en el corazón de la ciudad, espacio civilizado. En ambos casos se trata de la entrada de los bárbaros en Buenos Aires:

"Bah, esa es la circunstancia- dijo Juan -Son los bárbaros que entran. Y claro las luces se apagan. **Blackout!**" (pág. 206)

Su entrada contamina, degrada, mata la ciudad.

Permanente desmontador del dispositivo **collage**, el Lector lee en este mosaico anárquico de citas la barbarie como muerte:

"Alzaga, a morir
Liniers, a morir
Dorrego, a morir
Facundo, a morir
Pobrecito el finadito
Mista Kurtz, he dead
A penny for the old guy
Pobrecita la pastora
que ha fallecido en el campo
Crévons, crévons, qu'un sang
impur
Abreuve nos fauteuils
PROVINCIAUX " (pág.55)

Esta nos es la muerte heroica sino la que degrada, la que convierte al muer

to en un objeto de piedad. Es la muerte corolario del gesto bárbaro, autoritario, capaz de decidirla ("Alzaga, a morir"), para reducir al adversario a un "pobre finadito". Es la muerte de Kurtz, pobre diablo alejado del mundo civilizado igual que la pastora, en el corazón de las tinieblas de la jungla africana¹⁸.

En el Lector resuena el tópico "civilización vs. barbarie" y con él algunos de los textos literarios argentinos que los practicaron. El matadero es el límite entre la ciudad y el campo, zona de frontera, en un discurso contra Rosas. El Facundo: civilización o barbarie, antidiscurso federal. Se sonríe y sigue leyendo **El examen** en el que también se enfrentan la civilización y la barbarie aunque aquí para Juan, Clara y Andrés, la civilización está "allá", en Londres, París, el mundo europeo:

"En fin fijáte que él como todos nosotros tiene el color de la luna. Está aquí, pero la luz le viene de lejos. Cocteau...Mi luz se llama a veces Novalis y a veces John Keats. Mi luz es el bosque de Ardenas, un soneto de Sir Philip Sidney, una suite para clave de Purcell, un cuadrito de Braque" (pág. 88)

y no en la Casa de la Lectura, simulacro barato del ámbito del saber donde se comercian conocimientos y las lecturas se cobran. El Lector arriesga y piensa en la novela como un discurso de réplica, contradiscurso peronista.

Ahora que ha leído el tiempo interno, el de la fábula y del narrador, registra el índice paratextual (21 de septiembre de 1950) del tiempo de afuera, el de la escritura y de Cortázar. La coincidencia de los dos tiempos le llaman la atención. Se propone reconstruir las circunstancias de enunciación de **El examen**¹⁹. Lee a Julio Cortázar en la historia y la historia en Cortázar. Resume la Argentina a partir de

EL LECTOR EXAMINADO

1945: nace el peronismo, se incrementa la migración interna y se expande el proceso de industrialización. Emergen y se afianzan nuevas prácticas políticas y culturales.

Julio Cortázar, escritor de clase media igual que la mayoría de los escritores, intelectuales y lectores de la época, percibe la historia desde su clase. Incapaz de comprender, impugna las prácticas políticas y culturales emergentes y lee el afianzamiento y el protagonismo de los nuevos sectores populares a partir de la sensación de desplazamiento del espacio propio.

Estos son tiempos de confrontación en el campo de la cultura, de enfrentamiento entre dos programas culturales (europeísmo vs. lo nacional y popular). Cortázar, representante y defensor de la tendencia europeísta, colabora, aunque miembro atípico, en *Sur*, revista explícitamente antiperonista.

Son tiempos de fijación de códigos de escritura y de pactos de lectura²⁰. El semema "invasión" circula en la producción literaria del grupo *Sur* como soporte de doble sentido. Es semanizador literal de la ambigüedad fantástica a la vez que oblicuo y velado aludido de la circunstancia histórica. Los relatos de invasiones de esa época soportan esta duplicación de sentidos. La Nota a la novela, escrita por Cortázar muchos años más tarde, corrobora su inclusión en esta tradición:

"Escribí *El examen* a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector." (pág. 5)

De este modo el Lector, seguro, reafirma su lectura de *El examen* como una historia fantástica a la par que alusión alegórica a la circunstancia histórica.

Este Lector inicial de la convergencia de la ficción y la realidad histórica transmutada en una textura literaria

que no renuncia a los juegos formales ni a las fabulaciones anticipa a futuros Lectores de Cortázar; una vez más el Lector Modelo de *El examen* es el modelo de los Lectores que vendrán. Prefigura por ejemplo al de "Reunión," versión oblicua del desembarco del Che Guevara en el comienzo de la revolución cubana, cuento-homenaje; al de "Segunda Vez", historia fantástica de la desaparición de un joven en la Argentina en la última década, relato elíptico de la violación de los límites entre la legalidad y lo ilegal, alusión velada a oscuros y cruentos episodios de la reciente historia nacional; y de algún modo también, al del *Libro de Manuel*, vedemecum de la revolución a la vez que conjetura fabulosa, metáfora de la realidad y discurso testimonial en que la dura realidad latinoamericana de las torturas y del colonialismo entra con un sentido literal a través de los recortes periodísticos para luego irse subjetivizando en la mente de sus personajes.

El Lector ha concluido su tarea y cierra la novela, texto inicial en el que se actualizan todos los tópicos de la escritura cortazariana, modelo básico de su producción literaria en el que se dan cita el motivo del doble, la contraestética del realismo en los modos de aludir a la circunstancia histórica, la textura abierta de los anárquicos mosaicos multilingües del collage y la matriz elocutiva del coloquial porteño.

Notas:

1. Nos referimos a las fechas de publicación (1986) y de producción (1950) respectivamente.
2. En el análisis seguimos los lineamientos metodológicos propuestos por Umberto Eco en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

MARIA CELIA VAZQUEZ

3. Todas las citas de la novela pertenecen a: Julio Cortázar, **El examen**, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, 1986, 2ª ed.
4. El **collage** literario es un traslado al medio lingüístico de la concepción **compositiva** multiforme puesta en práctica por la pintura cubista. En general en este dispositivo se ponen en juego técnicas cinematográficas (yuxtaposición de **escenas**, variación de encuadres, técnicas **formales**, etc.) De allí que nosotros **tememos** prestados del lenguaje fílmico las nociones de "montaje" y "montaje de **yuxtaposición**".
5. "...e infundió en su pecho la audacia de la mosca, la cual, aunque sea ahuyentada repetidas veces, vuelve a picar porque la sangre humana le es agradable; de una audacia semejante llenó la diosa las **negras** entrañas del héroe", Homero, **La Ilíada**, Buenos Aires, Losada, 1968, Canto XVII, p. 58.
6. Según el mito, Ixión es el tesalio que reinó sobre los lapitas y formuló **promesas**, que luego no cumplió, a su futuro suegro, a quien precipitó en un pozo **lleno** de brasas.
7. Armagedón es el nombre del campo de **batala** donde se congregaron los reyes del mundo para la guerra del gran día del **Señor**, cerca de la llanura de Megiddo, según el **Libro del Apocalipsis**.
8. "llamamos manifestación lineal del texto a su superficie **lexemática**. El Lector **aplica** a las expresiones determinados **códigos** o, mejor, un sistema de códigos y sub-códigos, para transformarlos en un primer nivel de contenido (estructuras **discursivas**)". U.Eco, op.cit. pág. 102. Este autor incluye en las estructuras **discursivas** los trabajos del Lector **orientados** hacia la reconstrucción del **tópico** (reconocimiento de tópicos, **reducción** de cuadros comunes, ampliación y **anestesia** de propiedades semánticas y **eliminación** de isotopías.) "Una vez actualizado el nivel discursivo, el Lector está **en** condiciones de sintetizar partes enteras de discurso a través de una serie de **macroproposiciones**". U.Eco, op.cit. pág. 145. Nosotros nos referimos a ellas **mediante** el término 'macroestructuras' **siguiendo** a Teun A. Van Dijk en **Texto y contexto**, Madrid, Cátedra, 1984.
9. La imagen del fantasma se ve reforzada por los hechos de que Abel "no deja **huellas**" y de que "se haga humo fácilmente".
10. "Abel hablaba así a veces -dijo Juan. Su nombre lo sindicaba como víctima **jugosa**. Tal vez por eso anda con ganas de dar vuelta los papeles, se hace el malo con los espejos". **El examen**, pág. 24.
11. Nos referimos a **Rayuela**, "Lejana" y **62: modelo para armar** respectivamente.
12. La alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas **palabras** (el literal y el alegórico). El primero puede desaparecer o bien pueden permanecer ambos. Seguimos en esta **concepción** a Izvetan Todorov en **Introducción a la literatura fantástica**, México, Premia, 1981.
13. "la estructura ideológica se manifiesta cuando ciertas **connotaciones** axiológicas se asocian con determinados papeles **actanciales** inscriptos en el texto (...). La competencia ideológica del Lector **modela** interviene para dirigir la **selección** del andamiaje actancial y de las grandes oposiciones ideológicas". U. Eco, op. cit., pág. 249.
14. A lo largo de toda la novela se alude a estos personajes e incluso a la mujer a quien le rezan la oración mediante la forma pronominal de la tercera persona, "canté con ellos, recé con ellos" (pág. 51), "Ella es muy buena" (pág. 50).
15. Nosotros: forma pronominal **frecuentemente** usada por Juan, Clara, Andrés y el cronista para referirse al colectivo que forman conjuntamente: "-Ellos tienen **quimeras**- dijo el cronista -y son de acá más que nosotros". (pág. 39)

EL LECTOR EXAMINADO

16. Andrés Avellaneda, El habla de la ideología, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pág. 115.
17. Ver en Carlos Mangone y Jorge Warley, Universidad y Peronismo (1946-1955), Buenos Aires, CEAL, 1984.
18. Juego de palabras con el título de la novela El corazón de las tinieblas, de Joseph Conrad, cuyo personaje central es Mr. Kurtz quien se internó en la selva africana para "redimir a los salvajes" pero "sucumbió" a la barbarie sin poder volver jamás.
19. El trabajo del lector con las circunstancias de enunciación consiste en actualizar las informaciones sobre el emisor de la obra, la época y el contexto social del texto, etc. según U. Eco.
20. "En la literatura que se escribe mientras el peronismo está en el poder, hasta setiembre de 1955, el semema invasión aparece transmutado, velado en la expresión oblicua y ambigua ejercida, por ejemplo, en la literatura fantástica, oculto en una traslación de sentido cuya gramática era conocida por un grupo de escritores y de lectores adscriptos a una representación ideológica y cultural a la que vino a desafiar el peronismo". Andrés Avellaneda, op. cit., pág. 115.



1877



Hebe Castaño

La imagen de Belgrano en Sota de bastos, caballo de espadas



Desenmascarar el discurso de la historia en la novela, quitarle su carácter unívoco y poner en evidencia ciertos procedimientos de la ficcionalización que funcionan en la novela, parece ser la operación a partir de la cual se organiza **Sota de bastos, caballo de espadas** del escritor jujeño Héctor Tizon.

Una de las formas de desenmascarar el discurso de la historia consiste precisamente en deconstruir la imagen de Belgrano que surge de la lectura de otros textos, tales como la **Historia de Belgrano y de la independencia argentina** de Bartolomé Mitre y la **Autobiografía** de Manuel Belgrano. Este cruce de textos atraviesa la imagen del general, la problematiza, generando la vacilación como efecto de la discursividad. Así, confrontada con la imagen casi unívoca que construye el discurso de

Mitre, la novela de Tizón desarticula la estatua de la **Historia...** y la pone en duda. Conviene no olvidar que es justamente una estatua lo que Mitre se propone construir con su **Historia...**, de allí que la imagen de su prócer se parece a la de los héroes épicos, tallados en mármol, lejanos en un tiempo pasado inaccesible y absoluto.

En el momento en el cual escribe Mitre, parecía necesario, mediante un gesto fundacional, organizar la galería de los próceres y constituir de esta manera los pilares de la historia argentina, la cual era concebida tradicionalmente como producto de la acción y el pensamiento de sólo algunos individuos insignes. La **Biografía de Belgrano**, título con el que apareció por primera vez la **Historia...**, pretendía "despertar el sentimiento de la nacionalidad argentina, amortiguado entonces por las divisiones de los pueblos".² Semejante propósito no podía llevar a Mitre sino a hacer él mismo un recorte en el que prevalecieran aquellos rasgos de Belgrano que más ajustadamente le servirían para su fin constructivo y que deberían quedar fijados para conocimiento y admiración de la posteridad.

Muy otro es el propósito de la recuperación de esta figura nacional en la novela. Si Mitre elabora su **Historia...**, entre otras cuestiones, como "único procedimiento valedero para conocer la interdependencia del protagonista y del medio ambiente", Tizón pone en evidencia una disociación bastante acentuada entre ese medio, el pueblo y el general Belgrano. "La historia recomienza ahora"³ se cuida de dejar bien sentado el narrador de **Sota de bastos...** y es a partir de ese instante en el que el rastro del general empieza a borrarse del texto porque el sujeto de la historia que recomienza no tiene que ver con el héroe tal como lo fija Mitre sino con un sujeto colectivo: el pueblo.

Héctor Tizón, hombre del interior del país, nacido en la localidad de Ya

la, provincia de Jujuy, encuadra en ese marco geográfico y cultural su producción literaria. Hay en él una intención manifiesta de rescatar, entre otros aspectos, la historia de esa zona que presente próxima a extinguirse como lugar con rasgos culturales propios. "Ambiciono que dentro de la obra quede registrado todo: el hombre y su historia, con sus pormenores y pecados y epopeyas",⁴ ha declarado en alguna parte, y esta intención testimonial pretende dar otra vuelta de tuerca a la historia oficial: la historia no puede ser leída como producto de los actos y decisiones de unos pocos sino como producto social. Los hechos, los cambios históricos, tienen que ver con las acciones del pueblo y no sólo con determinadas personalidades. Sobre esta concepción no tradicional que se basa en la negación de ver la historia como mero accionar de algunos hombres relevantes ha organizado Tizón la novela y recortado su personaje.

Este desvío que produce la ficcionalización de una historia oficial supone otros desvíos que básicamente tienen que ver con una problematización de los discursos: habrá que preguntarse desde dónde se escribe la historia, cuáles son los hechos que se organizan jerárquicamente y pasan a ser institucionalizados como la historia de todo un pueblo, cuál es el lugar que les cabe a las zonas alejadas de los centros de poder en la historia oficializada.⁵

2. Mediante un trabajo textual sobre la **Historia...** consistente en recortar y expandir de manera minuciosa aquellos fragmentos que están funcionando más por su valor anecdótico que por su necesidad histórica, Tizón recupera en la ficción una serie de elementos que entretejerán otra configuración de los hechos y sus protagonistas.

En la construcción de la imagen de

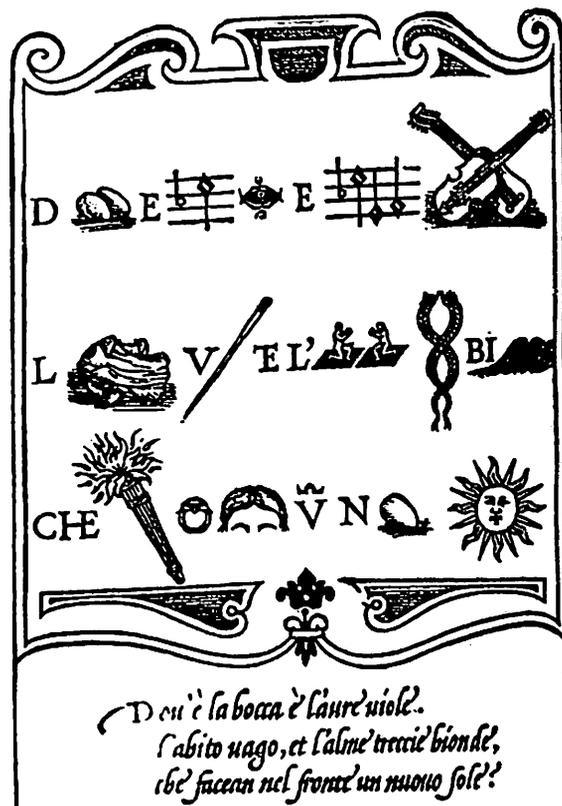
LA IMAGEN DE BELGRANO EN SOTA DE BASTOS, CABALLO DE ESPADAS

Belgrano, la serie histórica rescata gestos, actitudes, rasgos o acciones que la **Historia...** no fijó como relevantes para sus fines pero sí incluyó como rasgos accesorios del hombre que no podía dejar de representar de alguna manera, aunque más no fuera tangencial.

Resulta necesario hacer algunas reflexiones sobre cómo aparece funcionando esta serie en la novela. Tizón construye la imagen de un Belgrano que aborrece la guerra, que no posee fuerzas suficientes, enfermo de hidropesía y abatido mentalmente por dudas existenciales. Este general de la novel impone al lector la contraimagen de la imagen que Mitre ha querido hacer perdurar. El abatimiento de Belgrano cobra en **Sota de bastos...** una significación mayor y, así, la batalla de Ayohuma, una de las más tremendas derrotas militares de Belgrano, es recuperada e incluida anacrónicamente en la novela como anterior al éxodo jujeño, y se constituye, además, en la única referencia que se hace a su desempeño en el campo de batalla. Este hecho nos sirve para confrontar el genotexto con el fenotexto y visualizar cómo funciona el primero en el segundo para lograr una significación diferente:

Al ponerse el sol se pasó lista como de costumbre, y la mayor parte, muertos o caídos, no respondieron al llamado. Después de pasar lista, el general mandó formar cuadro, y colocándose en el centro como después de Vilcapugio, se rezó el rosario como de costumbre en señal de que la derrota en nada había alterado los deberes del orden y la disciplina... (**Historia de Belgrano...**, II, p.203)

Luego de la batalla y de la espantosa derrota, retirado del campo ya entrada la tarde, abrigados junto a un farallón, **ordenó pasaran lista de la tropa y colocándose en el centro** comenzó a rezar el rosario



que a poco interrumpió al mirar los rostros de los hombres su seriedad brutal e inocente, el rastro mudable de sus risas y llantos, y fue la primera vez que sintió que acaso Dios estuviera más allá de toda misericordia. (**Sota de bastos...**, vol. II, p.99)

Pese a la notable similitud, resulta evidente que hay en el fenotexto un avance diferente que posibilita la construcción de una imagen menos desacralizada de Belgrano, menos ritual y menos este reotipada. En el fragmento citado de la **Historia...** observamos que la acción de rezar el rosario es un acto rutinario ("se rezó el rosario como de costumbre") y tiende a configurar de alguna manera una imagen poco flexible, estatuaria, del prócer que aun vencido no abandona su postura.

HEBE CASTAÑO

Por otra parte, es curioso e interesante advertir en la lectura del texto de Mitre cómo súbitamente se le encarga al general el mando del ejército revolucionario, cuando hasta entonces no habían sido demasiadas las pruebas en combate que había tenido:

Necesitábase allí un gobernante prudente y un general experto, y Belgrano fue investido con este doble carácter... (Historia de Belgrano..., II, p.276.)

y se agrega más adelante:

general improvisado por la revolución y, animado de su heroico espíritu, salió Belgrano a tomar el mando que se le confiaba... (Historia de Belgrano..., II, p.277)

Vemos que estos fragmentos evidencian rápidamente el gesto que Mitre realiza de manera constante en la construcción del Belgrano de su Historia...: la tendencia a investirlo de héroe, gesto que desenmascara la novela con la transcripción exacta del "general improvisado", posibilitando así, con el juego intertextual, el desvío de esa imagen:

Era un general improvisado, con más derrotas que triunfos hasta hoy y eso mismo servía para afianzarle en la certeza de su propio destino... (Sota de bastos..., vol. II, p.33)

El rasgo de "improvisado" resalta en la Historia... el "espíritu heroico" por medio del cual puede Belgrano hacerse cargo de la misión que le encomienda el gobierno; en cambio, la misma característica acentúa en el caudillo de Tizón nuevamente la derrota.

Dijimos antes que si en el texto de Mitre hallamos insertas breves anécdotas y también algunos fragmentos dedicados a bosquejar hábitos e inclinaciones de Belgrano, encontramos que son éstos los que cobran mayor fuerza en la

conformación del personaje de la novela. Así, que Belgrano sufriera de hidropesía, tuviera un paupérrimo stock de camisas, un escapulario de la Virgen y posibles dudas existenciales, no son cuestiones que centralmente le interese tratar a Mitre. Esta zona que está más cercana a lo cotidiano que a lo histórico adquiere volumen en la novela y pasa a constituir su imagen. Veamos otro ejemplo:

Se calzó entonces, desnudo como estaba, sus viejas botas arruinadas y un sombrero ribeteado con un rico galardón de oro que le había regalado un oficial que se pasó del ejército enemigo... (Sota de bastos... vol.II, p.99)

El mismo hecho es aludido en la Historia...:

En los días clásicos, se presentaba de sombrero elástico, orlado con un rico galón de oro que le había regalado el general Iriarte al pasarse del ejército español... (Historia de Belgrano..., TIV,p.209)

Sólo media entre un texto y otro la indeterminación: "un oficial" vs "el general Iriarte", "ejército enemigo" vs "ejército español". Cabe señalar en este mismo sentido que en ningún momento se menciona a Belgrano por su nombre en la novela; Tizón utiliza el término "caudillo" para ello, término que obviamente Mitre jamás emplearía para designar a su héroe.

Frente a la Historia..., en Sota de bastos se diferencia marcadamente la función de Belgrano, quien ocupa casi siempre el espacio cerrado de su habitación, cuyo escaso mobiliario está constituido por un escritorio y una cama, elementos propios de la inacción física. La legitimación del lugar que ocupa Belgrano como jefe está dada por su saber, saber que le confiere el poder de guiar

LA IMAGEN DE BELGRANO EN SOTA DE BASTOS, CABALLO DE ESPADAS

al pueblo: "Estos que van detrás -re flexiona- no saben lo que quieren, con funden deseo con realidad. Pero yo lo sé". 6

La Historia... nos cuenta que Belgrano no estudió los maestros de guerra, que sus conocimientos militares se constituyeron a partir de sus lecturas y que éstas, no la experiencia, le sirvieron de apoyo para ejercer el mando. Estos datos operan en la novela construyendo una imagen de intelectual quebrado bajo el uniforme de general: "Por casualidad, o mejor dicho porque Dios ha querido, me hallo en general sin saber en qué Esfera estoy: no ha sido ésta mi carrera y ahora tengo que estudiar para mediodesempeñarme, y cada día veo más y más las dificultades de cumplir con esta terrible obligación". 7

Escribir y pensar son las dos acciones que primero realiza el general de la novela y su descripción física es un elemento más que refuerza esas acciones, ya que el recorte en ese aspecto siempre se hace apuntando a la hidropesía que sufría, enfermedad que simbólicamente marca un desbordamiento del cuerpo aprisionado por el uniforme y las botas que no alcanzan a contenerlo: "...se había puesto ya las botas que aun que le martirizaban los pies hinchados, no podía abandonar por razones de decoro". 8

Por otra parte, al leer la Autobiografía de Belgrano, notamos que el personaje de la novela tiene mayor correspondencia con el secretario del Consulado que en un tiempo fue el general. Evidentemente, Tizón ha leído su Autobiografía y los escritos que corresponden a la época en que desempeñaba esa función. En esos escritos Belgrano analizó una serie de temas de orden económico y educativo, entre otros, que apuntaban a organizar y administrar con nuevas ideas estas tierras. La imagen a la que estos textos remiten tiene que ver más con un hombre de pensamiento y no de ac-

ción. Belgrano se había formado en el estudio de las leyes, las lenguas vivas y la incipiente ciencia de la economía política, según nos cuenta la Historia... Resulta entonces significativo pensar en la transformación que debió vivir pues estando ocupado en estudiar la sociedad colonial desde su puesto en el consulado, llegó de pronto a ser general del ejército que luchaba por la emancipación. La interpolación de este pasaje entre las afirmaciones que brinda la Historia... explícitamente refiriéndose a esos dos momentos en la vida de Belgrano y lo que queda implícito en el cambio de secretario a general de los ejércitos patriotas, se constituye en el espacio en el cual Tizón conforma su personaje.

Para Mitre, Belgrano debe ser construido a partir de un molde de "tipo ideal de héroe de las democracias" y su grandeza reside en aceptar la misión histórica que se le impone: ser jefe revolucionario, aún sin haber sido preparado para ello. Así, queda aprisionado

SONETTO.



HEBE CASTAÑO

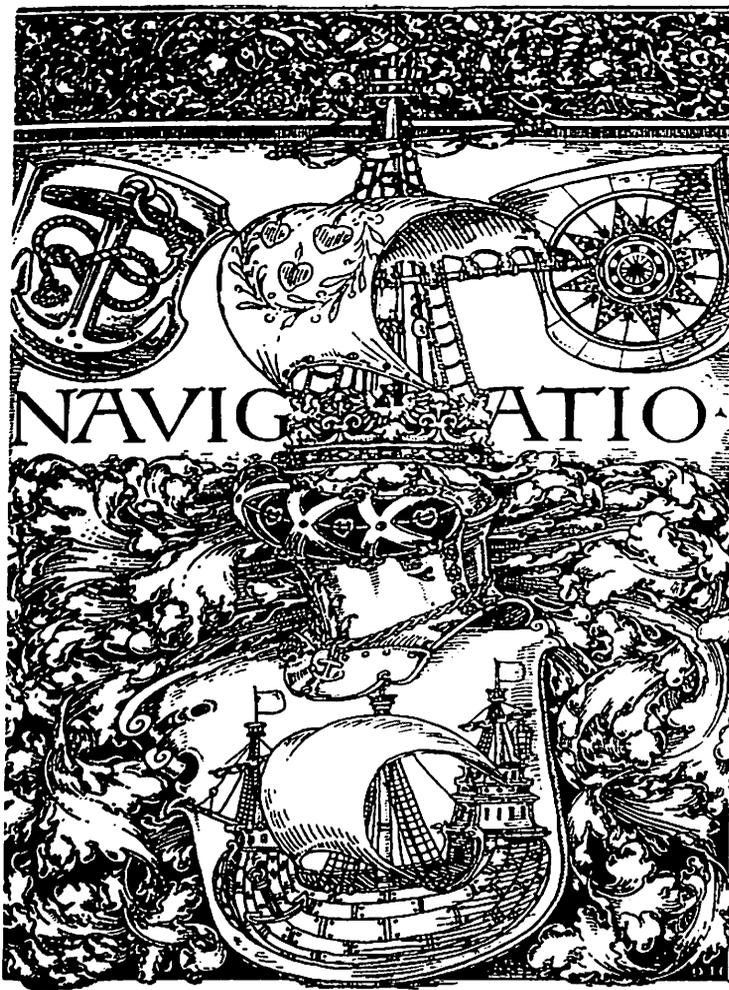
en su traje de héroe y recorre las páginas de la Historia... de batalla en batalla. Mitre, quien reconoce, como vimos, que Belgrano era un "general improvisado", insiste en ubicarlo en ese escenario. La magnificación de sus glorias o la justificación de sus derrotas pueden ser algunas de las razones de esa insistencia. Sin embargo, pesa aquí la elección de una imagen que no puede apostar sólo al Belgrano intelectual.

Notas:

- 1 . Bartolomé Mitre, Historia de Belgrano y de la independencia argentina, Buenos Aires, Edic. La Nación, 1945.
- 2 . Ricardo Caillet-Bois, "Mitre historiador", en Mitre en el cincuentenario de su muerte, Buenos Aires, Edic. La Nación, 1956.
- 3 . Héctor Tizón, Sota de bastos, caballo de espadas, Buenos Aires, C.E.A.L., 1981, vol. II, pág. 110.
- 4 . Capítulo Nº 125, Buenos Aires, C.E.A.L., 1981.
- 5 . Dice Carmen Real en "La narrativa de Héctor Tizón: una epopeya de la derrota": "La historia oficial está hecha de grandes batallas, de nombres memorables, una historia coyuntural, descarnada, donde la sangre derramada por el pueblo es tan sólo una cifra impresa", en Cuadernos Hispánicos Nº 380, Madrid, feb. 1982.
- 6 . Héctor Tizón, op.cit. Vol.II, p.31.
- 7 . Héctor Tizón, op.cit., Vol.II, p. 98.
- 8 . Héctor Tizón, op.cit., Vol.II, p.199.

Silvia Gennari

Los Heraldos Negros: La enunciación poética por la negación de la palabra



Los Heraldos Negros de César Vallejo fue impreso en 1918 y está conformado por una colección de setenta y dos poemas dispuestos en grupos temáticos y encabezados por títulos. El libro aparece en Lima en el momento en que el modernismo, con sus producciones literarias, sus escritores y sus concepciones poéticas, se había convertido en el movimiento literario más difundido hasta entonces en América.

El modernismo, desde las primeras publicaciones de Darío, elaboró progresivamente una poética y un lenguaje característico que, más allá de las diferencias que se reconocen entre sus poetas y sus distintos momentos, se interesó centralmente por el problema de la conciencia técnica en el lenguaje poético y, tanto en ésta como en los temas, recurrió ampliamente a las fuentes de la cultura universal, en especial a la

cultura francesa, para recrear y nutrir la lengua castellana. Con esto, no sólo se incorporaron poéticas, recursos lingüísticos y temas presentes en las obras de lengua francesa o en los clásicos antiguos, sino también se recuperó la tradición propia de la lengua, y aún el proyecto romántico, reuniendo en una versión americana un siglo de historia literaria.

Los modernistas, consolidados ya hacia la primera década del siglo, exaltaban la habilidad poética por considerar que la forma de la poesía y su musicalidad era el reflejo de una armonía que restablecía correspondencias invisibles para el común de los hombres. La figura del poeta resultaba así privilegiada y equiparada en tanto creador con la imagen divina. No faltaron quienes, como Santos Chocano en Perú o Lugones en Argentina, para construir una imagen social del poeta como ser excepcional, se consideraran voceros de su raza y su nación, asumiendo frecuentemente un lenguaje de tono profético.

La aparición de *Los Heraldos Negros* constituye dentro de este contexto un debate parcial pero profundo con el lenguaje y las concepciones de la tradición modernista. Aunque el libro pueda leerse desde el punto de vista de su pertenencia a ese movimiento literario y, de hecho, varios de los poemas en él incluidos pueden considerarse como la culminación de su estética, una tal perspectiva constituye una reducción que desconoce el cuestionamiento del lenguaje de la tradición poética y de la hispano-cristiana en general que Vallejo inicia en este libro. Desde una lectura del poemario como espacio de debate con otros lenguajes, la preferencia de un título que reúne poemas disímiles y la preminencia otorgada al poema inicial que lleva el mismo nombre del libro resultan reveladoras de una postura estética fundante (de este texto y de la obra poética en su totalidad) que Vallejo asume en relación al conjunto de los

otros textos en el cual irrumpe. Dicha postura, paralela a otra filosófica, supone el esbozo de una teoría poética y el planteo de alguno de los grandes temas que serán objeto de reflexión en la obra posterior de César Vallejo. Así, están presentes en el primer poema la problemática del hombre y sus limitaciones, como también el problema de la expresión y del lenguaje poético como instrumento de indagación cognoscitiva.

En primer lugar, las palabras que conforman el título del libro establecen entre ellas una relación de especificación que se vuelve alusiva al asociarla con el lenguaje de la tradición anterior. La palabra "heraldos" remite a la temática modernista nutrida en los mitos clásicos¹ y, en tanto dador de mensajes, la figura de heraldo se asocia con la del poeta entendida como vocero de los hombres, de Dios o la luz, propia del modernismo. Pero la palabra encierra en sí una cierta vaguedad: el heraldo anuncia tanto las declaraciones de guerra y las noticias funestas como los mensajes felices. El adjetivo "negros" resuelve la ambigüedad, pues descarta la posibilidad de que "heraldos" posea un sentido positivo. La combinación "heraldos negros" se carga de connotaciones negativas: los heraldos son negros porque su intervención provoca efectos destructivos en el hombre ("los heraldos negros que nos manda la muerte") y en el lenguaje modernista, puesto que niega aquella temática exótica y mitológica característica del mismo, a la vez que da cuenta de una realidad dolorosa por medio de un sujeto que pone de manifiesto la dificultad de enunciar.

En segundo lugar, desde el comienzo del libro asistimos a la subversión de la función tradicional de la persona poética o sujeto de la enunciación en el texto poético. Como ha señalado Jean Franco,² se destruye la "función órfica" del poeta que ya no se proclama poseedor de una visión de la unidad a la que los hombres comunes no tienen acceso. El

LOS HERALDOS NEGROS

sujeto de la enunciación afirma "no saber" y, como también ha señalado Julio Ortega, ³la poesía se vuelve instrumento de exploración bajo la perspectiva de un "yo" confesional que interroga y cuestiona. Es decir, el lenguaje del poema establece en primera instancia una relación intertextual con otros poemas, re-creando la posición de un sujeto poético tradicional fundamentalmente a través de la construcción del sentido que ya no " nombra " el enunciado sino que lo crea en el trabajo formal y, en un plano más superficial, a través de cuestionamientos e interrogaciones que quedan sin respuesta.

Finalmente, existe una segunda subversión, la del lenguaje religioso. En este sentido, el primer poema de la colección es directamente blasfemo. Dios es capaz de odiar, los "Cristos del alma" caen como la "fe adorable que el destino blasfema", el "pan" símbolo del alimento espiritual se quema. El hombre está solo y pobre, el discurso cristiano ya no puede sostener la salvación futura frente a la realidad del sufrimiento humano que impresiona al poeta. Hay un abierto conflicto entre esa realidad y la que propone el discurso religioso según la cual la relación del hombre con lo trascendente es posible y el sufrimiento es sólo una instancia hacia la salvación y la felicidad eterna. La lengua del poema inicial invierte estas pautas tradicionales y propone simplemente la constatación del dolor humano, sin causa aparente que lo explique. De pronto entre Dios y el hombre, se instaura el vacío, la orfandad, ante lo cual la única respuesta posible es la compasión del poeta.

* * *

El proceso de enunciación y la estructura general de **Los Heraldos Negros** podría definirse como expansiva. Desde la constatación inicial "Hay golpes", el res



to, excepto la última estrofa, es un intento de definir los "golpes": "Golpes como...", "Son pocos;...", "Serán tal vez...", "Esos golpes sangrientos son...", más el argumento "Abren zanjas oscuras..." que también es un intento de caracterizar los "golpes" en su acción. La última estrofa es la descripción del estado presente del "hombre", sujeto del verbo principal "vuelve".

El proceso de enunciación textual se pone de manifiesto en una serie de asociaciones lingüísticas de distinto tipo (fonológicas, sintácticas, semánticas) que operan desde el comienzo hasta el final y van construyendo el sentido del poema (que es lingüístico y no exterior al texto) por expansión del "golpes" inicial. Así, el poema avanza en el desarrollo de esta metáfora del lenguaje coloquial proponiendo una reelaboración poética de la misma.(v. transcripción

del poema, nota 4).

Las repeticiones léxicas del poema "Yo no sé", "son", "serán", "empezar" y "Hay golpes" señalan la línea central de las asociaciones en torno a las cuales se "controla" la producción del sentido. Cada una de ellas aporta un significado básico para la interpretación del poema. La repetición "Yo no sé!" remite a la imposibilidad desesperada del poeta de explicar esos golpes. Aunque emprende un intento de definición no hace más que reforzar y expandir la constatación inicial. Especialmente la repetición final de esta frase evoca, en tanto exclamación, la resignación del sujeto de la enunciación frente a la imposibilidad de explicar. Al mismo tiempo, refuerza su condición igualitaria respecto de los otros hombres puesto que ya no es aquel que puede encontrar respuestas y razones allí donde el hombre común no encuentra sentido alguno. "Yo" se equipara con todos los "tú" virtuales y con el "hombre" y, por ser un hombre más, sufre y compadece.

"Empezar" es una palabra de fuertes connotaciones semánticas. Por un lado, señala un movimiento de descenso con sus respectivas asociaciones de caída, culpa, condena; por otro, significa un movimiento de "meter" voluntaria y hasta violentamente en un pozo, y finalmente, remite a "sepultar" y "estancar" con sentido de permanencia. Esto evoca la carga y el estancamiento que supone el sufrimiento humano y que se "mete" violentamente en nuestra alma.

Luego, la palabra "golpes", repetida varias veces en el poema y objeto de sucesivas definiciones, implica diversos significados y asociaciones. Su sentido de "choque violento" es acompañado por la noción de cantidad (dado el plural con que se presenta) y por el carácter de "suceso inesperado". Violencia, imprevisión y multitud son las características que estos "golpes" adquieren a través de todo el poema. El complemento "tan fuertes" (también repetido) contri-

buye claramente a ello. Por otra parte, esta palabra constituye en realidad una imagen material y física (materialización) del sufrimiento humano por lo cual todos sus significados y connotaciones se desplazan a éste último. Esta materialización no resulta extraña o insólita porque la palabra "golpe" se asocia con expresiones del lenguaje coloquial (ese mismo lenguaje coloquial que caracteriza al poema) de las que ha tomado su significado al plasmarse en el texto. Expresiones como "golpe de fortuna" o "golpe de gracia" se refieren a sucesos que trastornan la vida del hombre, una por invertir su suerte, otra por acabarla. Estos son sentidos que la palabra del poema asume dada la caracterización que de ella se hace.

Por último, la repetición "hay golpes" que enmarca el poema remite a la imposibilidad del poeta de poder explicar, puesto que sólo constata, al tiempo que frustra la definición terminal de los golpes. El uso del impersonal "Hay golpes en la vida", si bien constituye la afirmación de la existencia del sufrimiento humano, escamotea el sujeto gramatical y el agente que lo provoca. Así, se enfatiza la falta de respuesta en la búsqueda del poeta ya que no hay sujeto alguno (Dios, el Destino, el hombre) que sea la causa o el origen de esta limitación humana.

Los paralelismos sintácticos del poema implican por una parte, asociaciones semánticas entre palabras, provocadas a partir de la ubicación de los acentos fuertes del ritmo del verso, y por otra, la explotación semántica de la espacialidad textual. La primera de las asociaciones que se pueden establecer entre las palabras de los paralelismos indicados, tanto fonológica (por acento rítmico) como espacial (por la centralidad que ocupan en la estrofa) es "rostro"/"lomo" y "potros"/"heraldos", todos sustantivos donde predomina la vo-

LOS HERALDOS NEGROS

cal "o" y cuyos significados establecen una relación entre el mundo humano (cultura), al que pertenecen "rostro" y "heraldo", con el mundo animal, al que pertenecen "lomo" y "potro". Los complementos que reciben estas palabras también pertenecen a la serie cultural o animal. Pero la combinación de los núcleos y los modificadores en algunos casos relaciona una y otra serie fundiendo los límites entre el mundo cultural y el animal. Así, "rostro fiero" y "lomo fuerte" pertenecen a series distintas pero significan a los hombres implícitos en quienes caen los golpes. De esto resulta que para dar cuenta del sufrimiento humano, no alcanzan los términos del lenguaje que remiten al hombre y sus producciones, sino que, por un lado, se debe recurrir a palabras cuyos significados de fuerza y vigor animal aportan el sentido que se quiere dar a los hombres que sufren; y por otro, al confundir los límites entre las series léxicas del mundo natural y cultural, animaliza la figura humana bajo el efecto de los "golpes". Estas combinaciones y asociaciones lingüísticas se relacionan a su vez con otras expresiones del poema contribuyendo a la construcción del sentido total.

En la misma estrofa, el paralelismo rítmico-fónico "lomo más fuerte"/"nos manda la Muerte" asocia muerte/fuerte lo cual genera el significado que surge de relacionar las palabras entre sí y con los "golpes tan fuertes", es decir, la fuerza de la muerte como destino único e irrevocable de todos los hombres como parte de esos golpes que éstos reciben.

Los paralelismos de la estrofa siguiente presentan una asociación entre "Cristo"/"Destino" (ambas están con mayúscula y reciben el acento fuerte del segundo hemistiquio de los dos primeros versos) que por su significado las opone. Ya no hay Cristos que justifiquen y den sentido a la existencia humana, sólo queda el destino de cada uno, que es su

frir. En el segundo verso "fe adorable" se relaciona fonéticamente con "blasfema" reforzando la oposición Cristo/Destino y la acción del segundo: blasfemar la fe adorable. El sustantivo "caídas hondas" que indican la acción que realizan los Cristos y la fe ("caer"), invierte en el lugar que ocupa, las expresiones que sería esperable encontrar en el discurso religioso tradicional. Un sustantivo semánticamente neutro para este discurso no provocaría el significado adicional de la inversión. Por esto, "caídas hondas" se opone a todos los otros sustantivos de la lengua que virtualmente podrían ocupar su lugar en la oración sin alterar el significado tradicional (por ejemplo "ascensiones", "llegadas", "sacrificios", "adoraciones", etc).

El paralelismo entre el segundo y el cuarto verso de la tercera estrofa asocia "fe" y "pan" evocando el significado cristiano del pan (hostia) y relaciona "blasfema"/"quema", ambas palabras de sentido negativo que modifican sintácticamente a los elementos de la religión que el sujeto está negando (fe, pan). Así, "fe" y "pan" quedan denegados por acción de las asociaciones lingüísticas aunque no se lo enuncie literalmente.

El paralelismo de la tercera estrofa repite literalmente las tres primeras palabras para agregar un complemento a la última: "vuelve los ojos"/"vuelve los ojos locos". La repetición y el complemento agregado suman un significado adicional al meramente superficial: evocan la desesperación del hombre frente a esos golpes. A esto contribuye también la aceleración del ritmo provocado por el encabalgamiento "como/cuando".

Entre la primera y la última estrofa, enmarcando el poema, se presenta un paralelismo que repite algunas palabras en las mismas posiciones del verso. "Todo lo sufrido" se equipara a "todo lo vivido", son una y la misma cosa y se "empezan" en lo más profundo del hombre dejando las marcas del sufrimiento, el alma y la mirada. La imagen

del descenso ("empozar") se torna significativa al oponerse al ascenso (cielo, Cristo, Dios, paraíso) que el discurso cristiano propone para la vida humana. Así, las relaciones semánticas, fónicas y sintácticas establecen una relación espacial y una serie de significados textuales y extratextuales que una lectura lineal y literal no tendría en cuenta.

Las asociaciones léxicas del poema ponen en escena el mecanismo de enunciación o construcción más superficial del poema y tal vez son las que muestran mejor cómo el texto fue compuesto pasando de un núcleo semántico a otro. Escribir una palabra evoca todo un grupo de otras con las que se asocia de algún modo y esas asociaciones hacen avanzar el poema armando el sentido total.

"Golpes tan fuertes" genera "golpes como del odio de Dios", que a su vez provoca "Muerte", "Cristos del alma", "fe adorable", "Destino blasfema", "golpes sangrientos", "pan", "palmada", "culpa" por asociaciones semánticas y fónicas; esta es la serie léxica correspondiente al campo semántico de los elementos religiosos.⁵ La otra serie léxica corresponde al campo semántico de las imágenes de descenso, de oscuridad y de los elementos naturales y culturales que definen los golpes: "golpes tan fuertes", genera "resaca de todo lo sufrido", "empozara", "zanjas oscuras", "rostro más fiero", "lomo más fuerte", "potros...", "heraldos negros", "caídas hondas", "golpes sangrientos", "empozar", "charco". En medio del cruce de estos dos campos semánticos está el hombre, receptor de todo lo anterior, compartiendo su lugar con "golpes sangrientos", que en el encuentro de las dos series, relaciona el sufrimiento humano con el sacrificio de la sangre de Cristo. La repetición "hombre/pobre/hombro" pone de manifiesto la actitud compasiva del poeta prolongándose en ecos de queja (como en las antifonas re-

ligiosas). Todas las asociaciones giran en torno a un artículo semántico creado por el mismo lenguaje en un intento de definir y explicar los golpes de la vida y la posición indefensa y desvalida del hombre frente a ellos.

El lenguaje del poema pone de manifiesto el proceso de enunciación lingüística que, por algún tipo de asociación entre palabras y frases, genera el texto y construye un sentido que surge de la totalidad de las asociaciones y relaciones. Desde el "Hay golpes" inicial, cada una de las definiciones dadas va expandiendo su sentido al tiempo que frustra la posibilidad de una palabra definitiva sobre ellos. El lenguaje debe repetirse a sí mismo y hacerse circular para poder dar cuenta del sufrimiento humano: del "odio de Dios" debe ir a los "Cristos del alma", de las "zanjas oscuras" a los "heraldos negros", "las caídas hondas", "la Muerte" y así sucesivamente. La poesía como instrumento de indagación no puede decir la palabra definitiva, no hay un nombre en el lenguaje para esos golpes como no hay explicación posible para el hombre que sufre. En este sentido, la repetición final se carga de connotaciones; el poema comienza y termina con la misma constatación, es decir que después de haber intentado una respuesta se concluye en la imposibilidad de darla. El no saber del poeta se transforma en un no saber decir, en un vacío de palabras y sentido para la vida humana.⁶

Pero junto a esta imposibilidad de la palabra, el trabajo enunciativo del poema construye un sentido. Este se convierte en otro lenguaje significativo que remite constantemente a sí mismo expandiéndose para poder enunciar y sin embargo, no logra nombrar aquello que se constata como exterior: los golpes, la orfandad del hombre, la muerte, etc. Este segundo lenguaje es la lengua del poema que crea su propio mundo de palabras y adquiere su significado a partir de las remisiones lingüísticas internas

LOS HERALDOS NEGROS

y de la relación establecida con otros lenguajes: la persona poética ya no responde a su papel en el discurso poético tradicional y modernista (su ignorancia es su único saber), y a su vez, subvierte el discurso de la tradición hispano-cristiana, cuestionando los argumentos por él proporcionados para dar sentido a la existencia humana (Cristo, fe, pan, Dios, caída, culpa).⁷

Vallejo pone de manifiesto en la enunciación del poema que el lenguaje, si bien está cargado de significados y connotaciones, es un instrumento de análisis deficiente, intrínsecamente limitado para dar cuenta de los grandes problemas del hombre; por eso se ve obligado constantemente a "volver a decir". No puede nombrar lo innombrable, aquello que explique el vacío que se ha instalado en la vida del hombre.⁸ Luego, en *Trilce*, intentará superar esta limitación de la lengua y entonces el sistema de asociaciones no será analógico como hasta ahora, sino que a través de la asociación insólita buscará significar lo que no se puede nombrar directamente. En *Los Heraldos Negros*, la limitación tal vez más intrínsecamente humana que Vallejo tiene que enfrentar en tanto poeta es el lenguaje mismo. Por esto, manifiestos en la lengua misma del poema, el proceso de búsqueda de un conocimiento y el de enunciación poética culminan en un vacío de respuesta y saber que no es otro sino la imposibilidad de decir más.

Notas:

1. En *Prosas Profanas*, Rubén Darío incluyó un poema titulado "Heraldos" estructurado en base a anuncios de la llegada de diversos personajes femeninos mitológicos.
2. Jean Franco, *César Vallejo, La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana,

Bs. As., 1984, p.64.

3. Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo*, Del Sol editores, U.S.A., 1986.

4. "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo / no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si / ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas / oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más / fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros / atilas;
o los heraldos negros que nos manda la / Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del / alma,
de alguna fe adorable que el Destino / blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepita / ciones
de algún pan que en la puerta del horno / se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los / ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una / palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpas, en la / mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo / no sé!

5. La palabra "palmada" reúne "pan" y "alma"; constituye una imagen materializada, concreta y cotidiana que recuerda la orfandad del hombre en el "alma" por falta de "pan" (en sentido espiritual), es decir, de la unidad trascendente que de sentido a su existencia.
6. Otros poemas del libro presentan una estructura semejante a la del poema inicial. En "Agape", "La cena miserable" y "Espergesia", por ejemplo, cada estrofa

SILVIA GENNARI

es una redescipción y expansión de las situaciones iniciales. Las repeticiones que enmarcan y estructuran estos poemas, "Hoy no ha venido nadie", "Hasta cuándo la cena durará", "Yo nací un día que Dios estuvo enfermo" junto con "Todos saber que vivo", respectivamente, señalan que la indagación de la poesía culmina en el mismo punto de partida, implicando la imposibilidad de decir más y de explicar la situación humana (sufrimiento, hambre, in comunicación, destino, etc.)

- 7 . En el caso de otros poemas, se cuestiona también modelos de conducta generados por el discurso ortodoxo. La distancia irónica entre el título y el contenido de "Agape" o el mismo título de "La cena miserable" niegan la posibilidad de comunión verdadera entre los hombres y el ejercicio de la caridad (en el caso de "Agape") entendida en el sentido tradicional de "dar" sin promover concretamente el bienestar del otro.
- 8 . Curiosamente en esto también Vallejo re toma el sentido de expresiones coloquiales (como ocurría con los "golpes"), aquellas que se dicen cuando algo nos ha conmovido profundamente y no le encontramos explicación: ¡esto no tiene nombre!



Martín Prieto y D. G. Helder

El lenguaje de Trilce



Los sonetos algo anómalos y setenta y cinco composiciones de estrofas no tradicionales y de versos libres y blancos hacen Trilce. Difícilmente alguna de estas composiciones pueda describirse como típico tratamiento de un tema o desarrollo de una idea, procedimientos de los cuales Vallejo ya había empezado a desentenderse y a alejarse en *Los heraldos negros*. En cada una asistimos, más bien, a la gestación y puesta en funcionamiento de un lenguaje completamente novedoso para 1922 y que no ha cesado, transcurridas casi siete décadas, de provocar alternativamente estupefacción y placer, asombro y conmoción a aquellos que se inician en la experiencia de su lectura, impar en lengua española.

Parafraseando a Pound¹ podríamos decir que Trilce es una novedad que sigue siendo novedad, un impacto que no se

amortigua a través de los años y mediante sucesivos acercamientos, a diferencia de otras obras cuya primera lectura coincide con la última.

Al parecer, Vallejo no se propuso que estos poemas fueran entendidos o explicados: sin títulos, apenas designados por números romanos, solicitan un tipo de comprensión que, por lo general, no permite verbalizarse. Lo que en ellos es discernible (asuntos, conceptos, metáforas, símbolos, anécdotas, etc.) no intenta al especialista en comentarios de texto. *Trilce* no estimula al erudito en tanto erudito, aunque no deja de estimularlo en tanto lector audaz, dispuesto a desvincularse de lo acostumbrado. El voluptuoso abandono, la sensual relajación que propiciaba la estética modernista con sus metros franceses, que parecen haber sido la medida del espíritu de la época, se oponen aquí al incómodo y a veces tortuoso decurso trazado por Vallejo a fin de que el lector, despreviendo o no, perdiera contacto con todo lo familiar. Pérdida semejante deben haber consentido o repudiado los primeros lectores de *Polifemo* o las *Soledades*, de Góngora, habituados a la delicada lírica de Garcilaso.

El hecho de que *Trilce* evada las interpretaciones concluyentes, sea inexplicable como producto de determinada sociedad y de determinada cultura y haya avivado tanto la discusión en torno al problema de sus fuentes; el hecho, en fin, de que resulte complicado formular se una opinión estática acerca suyo, incitando continuos sentimientos contradictorios, le garantiza, si no nos engañamos, una larga vigencia.

Pero esta vigencia, atestiguada más por la relectura de los viejos que por la temprana adhesión de los jóvenes, no tiene por única garantía la falta de una comprensión plena. Hay en *Trilce* poemas que no por inexplicables dejan de afectarnos de un modo muy específico, tanto que desconocemos otros poemas capaces de reemplazarlos, y esto impli-

ca un juicio de valor desde el momento en que nos vemos obligados a recurrir a ellos para repetir esa afectación específica, si bien nunca estamos seguros de que nos complazca o trastorne.

El problema de las explicaciones, muchas veces, es que su persecución aviva de tal manera el interés por las causas que confina los efectos al campo de lo estrictamente razonable. Vallejo, que da pruebas de no haberse saltado este problema, dispuso que la materia irreductible a explicaciones desempeñara en *Trilce* un papel de la mayor importancia, al lado de la emoción.

"Un libro que ofrece algo esencialmente nuevo no puede esperar una plena comprensión". A esta cita de Jung nos gustaría agregar lo siguiente: no se llega a comprender plenamente una **nueva esencia** -y toda esencia es singular- sin redefinir o ensanchar el sentido de la palabra "comprensión". La lectura de ese algo esencialmente nuevo siempre es excepcional e importa el aprendizaje de una nueva manera de leer. A este respecto, en su ensayo "Cánticos espirituales" dice Paul Valéry: "La sustancia o la eficacia poética de ciertos temas o de ciertas maneras de sentir o de concebir no se manifiestan de inmediato a espíritus insuficientemente preparados o informados, y la mayoría de los lectores, aun los letrados, no consienten que una obra poética exija, para ser gustada, un verdadero trabajo del espíritu o conocimientos no superficiales".³

La circunstancia de que *Trilce* haya sido reconsiderada y definitivamente valorizada a fines de la década del 50 y a principios de la del 60, a treinta años de su publicación, denota el tiempo que Hispanoamérica empenó en ese "verdadero trabajo del espíritu" que significó el aprendizaje de su lectura. No es posible saber cuántos jóvenes se iniciaron en la poesía de este siglo partiendo del aprendizaje que importa la comprensión de *Trilce*, ni cuántos viejos, al cabo de dilatar su experiencia con la poesía de

EL LENGUAJE DE TRILCE

otros siglos y otros idiomas, volvieron a frecuentar sus páginas, comprobando que en éstas había algo más que una lectura de iniciación.

Vallejo ideó un lenguaje cuya gestación no estuvo precedida por su puesta en funcionamiento, vale decir que lo ideó en Trilce y no para Trilce. Dicho lenguaje no precede, como una poética, los estados de ánimo en torno a los cuales se organiza. No es un cuerpo normativo para originar equivalentes verbales de los estados de ánimo fisiológicamente experimentados. Tampoco puede creerse que cada estado de ánimo suscite cierto tipo de organización verbal, porque en tal caso no habría ninguna diferencia entre las distintas organizaciones verbales de un mismo estado de ánimo.

Conviene aclarar aquí que los estados de ánimo en torno a los cuales se organiza el lenguaje de Trilce no son los experimentados fisiológicamente, como la excitación, el enamoramiento, la tristeza, la abulia, etc. El hecho de que no obstante los poemas de Trilce nos provoquen o recuerden sensaciones asociadas a nuestras propias experiencias de excitación, enamoramiento, tristeza, abulia, etc., nunca dejará de parecernos un misterio, pero un misterio más concerniente a la psicología que a la poesía.

Los estados de ánimo a que nos referimos no son generados por circunstancias de la vida de Vallejo, sino por la misma puesta en funcionamiento de su lenguaje. Tal vez haga falta desviarnos un tanto de las costumbres causales de nuestro pensamiento para concebir este lenguaje generador de la sustancia en torno a la cual se organiza.

Este lenguaje ideado por Vallejo, pero ideado no de una manera concluyente y a priori, sino constantemente ideado en cada poema, de modo que asistimos cada vez a su gestación, condensada en el momento de su puesta en funcio-

namiento los estados de ánimo suscitados en ese momento, de allí que los mismos sean específicos de dicho lenguaje y no puedan ser identificados con los vitales.

Hay poemas que ejemplifican mejor que otros este proceso al que hacemos referencia, como el XXV y otros que todavía se atienen a organizar verbalmente estados de ánimo o emociones experimentadas fisiológicamente, como el XXXVII, más cerca de Los heraldos negros que de Trilce.

Recordará el lector: Trilce XXV ("Alfan alfiles a adherirse / a las juntas, al fondo, a los testuces, al sobrelecho de los numeradores a pie. / Alfiles y cadillos de lupinas parvas. / al rebufar el socaire de cada caravela / deshilada sin americanizar, / ceden las estevas en espasmos de infortunio, / con pulso párvulo mal habituado / a sonarse en el dorso de la muñeca. / Y la más aguda tiplisonancia se tonsura y apeálase, y largamente / se enlaza hacia carámbanos de lástima infinita. // Soberbios lomos resoplan / al portar, pendientes de mustios petrales / las escara-



*pelas con sus siete colores / bajo ce-
ro, desde las islas guaneras. / hasta las
islas guaneras. / Tal los escarzos a la
intemperie de pobre / fe. / Tal el tiem-
po de las rondas. Tal el del rodeo / pa-
ra los placeres futuros, / cuando innáni-
ma grifalda relata sólo / fallidas callan-
das cruzadas. // Viene entonces alfiles
a adherirse / hasta en las puertas fal-
sas y en los borradores.") y Trilce
XXXVII ("He conocido a una pobre mu-
chacha / a quien conduje hasta la esce-
na. / La madre, sus hermanas qué amā-
bles y también / aquel su infortunado
'tú no vas a volver'. / Como en cierto
negocio me iba admirablemente / me ro-
deaba de un aire de dinasta florido. /
La novia se volvía agua, / y cuán bien
me solía llorar / su amor mal aprendi-
do. // Me gustaba su tímida marinera /
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos, / til-
des, a la melografía de su bailar de jun-
cia. // Y cuando ambos burlamos al pá-
rroco, / quebróse mi negocio y el su-
yo / y la esfera barrida.")*

Vemos que cuando Vallejo quiso co-
municarnos que había conocido a una po-
bre muchacha, sea eso cierto o ficción,
escribió "He conocido a una pobre mu-
chacha", mientras que cuando escribió
"Alfan alfiles a adherirse a las juntu-
ras" difícilmente podemos explicar lo
que quiso transmitirnos, como no caiga-
mos en arbitrariedades e impresionismo.
El error radica en pretender convertir
a expresiones de lenguaje inteligible las
expresiones de este lenguaje sensible.
Aunque el poema XXXVII dista mucho
de ser claro, la idea del noviazgo falli-
do queda clara al fin de la lectura, así
como el desánimo experimentado con
posterioridad a un fracaso de esta índole.
En el poema XXV, en cambio, si-
bien ninguna idea queda en pie al cabo
de su lectura, nos afecta, como dijé-
mos antes, de un modo muy específico,
dándonos a sentir o a vislumbrar un es-
tado de ánimo verbal o del lenguaje, si-
se quiere, que no podemos identificar

con ningún otro.

Saúl Yurkievich, cuyo método de aná-
lisis parece haber consistido en conside-
rar a Trilce a la luz de algunos concep-
tos básicos de Eliot, en particular el de
"correlato objetivo",⁴ manifestó que "Va-
llejo logra un alto nivel artístico, en
gran parte por apoyarse en los senti-
mientos humanos primordiales, en las
emociones comunes a todos los hom-
bres, que nos transmite a través de una
sucesión de imágenes diversas, conecta-
das por su poder evocador y estructura-
das, ensambladas, sobre la base de una
intuición eje, a fin de trasvasarla al es-
píritu lector".⁵

Estas palabras, acertadas, no dan
cuenta sin embargo más que de una par-
te del libro; se refieren, entendemos, a
poemas como el XXXVII, XXVIII, XIII,
III, XVIII, etc. Incluso no dan cuenta ca-
balmente de estos poemas que ¿es nece-
sario decirlo? son los que más y mejor
nos afectan, pero no son ese "algo esen-
cialmente nuevo" de Trilce, sino algo
que está entre Los heraldos negros y
Trilce.

El registro dominante de los poemas
de Trilce es oscuro y enigmático, ilogi-
cista, sintácticamente tortuoso, incluso
a veces torpe, enmarañado. Un poema
bien puede ser una constelación de imá-
genes verbales de difícil entendimiento
y de improbable transitividad emotiva,
como el poema XXV. Hay otro registro
decididamente lógico y claro, referen-
cial y de sintaxis apacible. Pocas veces
abarca una estrofa y casi nunca el poe-
ma entero; como la antidominante en
pintura, convive una inferioridad cuanti-
tativa con la dominante. Varios poemas
comienzan con versos de este registro,
por ejemplo el XI ("He encontrado a
una niña..."), el XIII ("Pienso en tu
sexo."), el XXVIII ("He almorzado solo
ahora..."), el LXV ("Madre, me voy ma-
ñana a Santiago..."), etc. Este tipo de
versos sencillo suele preceder, suceder o
entremezclarse a versos del registro domi-
nante, produciendo un efecto, digamos,

EL LENGUAJE DE TRILCE

de amistad, como cuando descubrimos a un amigo en una fiesta de gente desconocida.

A la inversa de los modernistas, que idearon su lenguaje merced a una selección escrupulosa de las palabras, excluyendo las vulgares, Vallejo ideó el suyo ejerciendo una amplificación inescrupulosa del lenguaje común a todos: el español. Un sucinto repaso del vocabulario de Trilce nos enseñará un aspecto de esta amplificación; allí encontramos neologismos (hifalto, otilinas, ovulandas), regionalismos (chiripado, chirota), tecnicismos (melograffa, anélido, exósmosis, digitigrado), arcaísmos (yantar, desque), palabras usuales (agua, madre, rincón, locura), nombres propios (Newton, Daudet, Samain), cruces (sumersa: sumergida + inmersa), sustantivos convertidos en participios (amargurada), adverbios conjugados (todaviiza) o sustantivados (aunes), incluso interjecciones (oh de ayes) sustantivadas, sustantivos convertidos en adverbios (nadamente) o adjetivados por su lugar en la oración (el momento improducido y caña / los propios dedos hospicios), palabras de ortografía caprichosa (bolver, hhazar, sossiegue), etc., etc., etc.⁶ (El antecedente inmediato de esta tendencia a contaminar al vocabulario común mediante la inserción de voces inventadas o alteradas morfológicamente lo encontraremos en Herrera y Reissig; el antecedente mediano, en Quevedo. En las páginas del primer mero son sumamente frecuentes los sustantivos conjugados -epilepciaba, misterian, wagnereaba, promiscuan- así como los cultismos, americanismos, tecnicismos y voces extranjeras. Los versos y la prosa de Quevedo, se sabe, son ricos en condensaciones, neologismos, bromas lingüísticas y demás extravagancias. Ni Herrera y Reissig ni Quevedo, sin embargo, habían contaminado tanto sus páginas como Vallejo. Posteriormente los latinoamericanos conoceríamos un caso más extremo que el de Trilce: nos referimos a En la masmédula, de Oliverio

Girondo, publicado en 1956, donde las palabras usuales son bastante menos numerosas que los neologismos). Así como el vocabulario general de Trilce no procede de una selección de los vocabularios que el habla y la literatura, cada uno por su lado, le proporcionaban, sino de una ampliación y mezcla indiscriminada de ambas, tampoco la sintaxis procede de la llaneza coloquial, por un lado, y de las variables del hiperbato, por el otro, sino de un extraño solecismo imaginado por Vallejo.

"Emplear neologismos o arcaísmos -había dicho Nietzsche, seguramente por mucho menos-, preferir lo raro y lo extravagante, buscar la riqueza de las expresiones más bien que la restricción, es siempre el signo de un gusto que todavía no ha llegado a su madurez o que ya está corrompido".⁷ Si nos atenemos a esta opinión, debemos decir que Vallejo, en el momento de escribir Trilce, de idear su lenguaje, conjugaba ambos casos. Por un lado, su vocabulario sería signo de un gusto inmaduro, puesto que veremos en sus poemas póstumos una notable disminución de su empleo y un empleo menos ostensible. Y por otro lado sería signo de un gusto corrompido, puesto que en *Los heraldos negros* habíamos visto bastantes ejemplos de extravagancia, aunque algunos de una sutileza que no volvió a repetir, como la de "Sustancia el aguacero", verso donde "sustancia" se convierte en un verbo conjugado sin alteración morfológica, procedimiento que luego reiteró en Trilce, pero ya sin sentido o en un sentido nuevo.

Por el contrario, si desatendemos la postura clásica de Nietzsche y desatendemos la primera regla modernista, "el buen gusto", tanto el vocabulario como la disposición sintáctica de Vallejo son inimputables, y su debida estimación dependerá de nuestro olvido de todo lo conocido y familiar tanto del lenguaje común como del literario, que en estado puro, sólo tienen injerencia esporádica

en el lenguaje amplificado de **Trilce**.

Este lenguaje, que sólo tiene lugar en **Trilce**, y tal cual se da en él -es de cir: siempre en acto- no parece suficientemente idóneo para representarnos las emociones humanas comunes a todos los mortales, incluido Vallejo. La poesía de los tiempos pasados y la contemporánea abundan en ejemplos de idoneidad para tal fin, el más elevado, quizás, de todos los fines a que la poesía puede tender; ¿luego **Trilce** es imputable de dejarnos insatisfechos a este respecto? No obstante, hay en **Trilce** una minoría de poemas con los que Vallejo intentó, de la manera más clara de la que era capaz, representarnos algunas de esas emociones. El hecho de que esta minoría siga siendo escogida para uso particular del crítico o del lector, y considerada lo mejor del volumen, desvía frecuentemente la atención que merece la especificidad de **Trilce** hacia el humanismo de Vallejo. La especificidad a la que aludimos, ese "algo esencialmente nuevo" que comporta un aprendizaje de lectura, no es otra cosa que su lenguaje generador de la sustancia en torno a la cual se organiza: esos estados de ánimo suscitados por la puesta en funcionamiento del lenguaje.

- de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, p.13.
- 4 . Cfr. Eliot, T.S. "Hamlet" en **Los poetas metafísicos y otros ensayos**, traducción de Sara Rubinstein, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 183.
 - 5 . Cfr. Yurkievich, Saúl, **Valoración de Vallejo**, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1958, p. 29.
 - 6 . Para un minucioso análisis del vocabulario de **Trilce** ver Dos Santos, Estela, "Vallejo en **Trilce**" en **Aula Vallejo** nº 5-6-7, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1967, pp. 22 a 46.
 - 7 . Cfr. Nietzsche, F. **Humano, demasiado humano**, Madrid, Biblioteca Edaf, 1980, p.500.



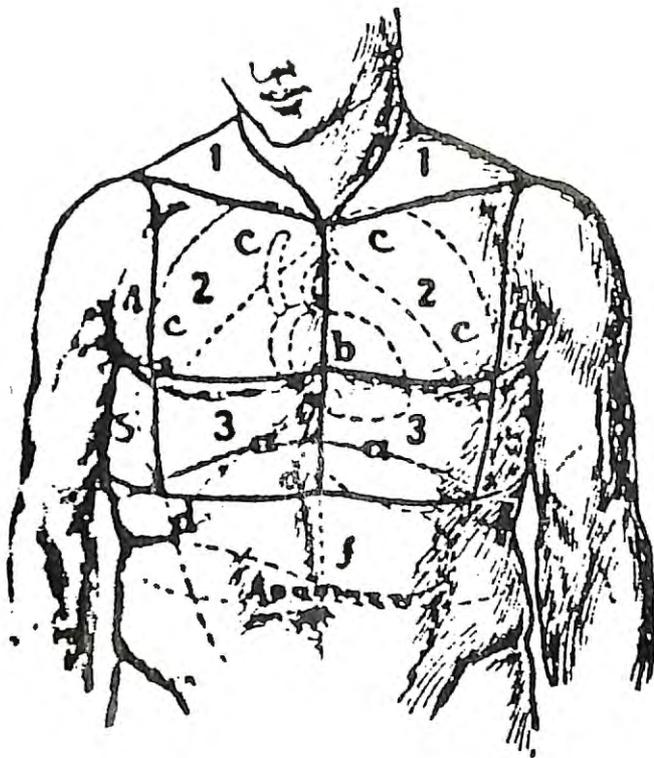
Notas:

- (*) este trabajo forma parte del ensayo **Trilce**, de próxima aparición.
- 1 . "La literatura es una novedad que SIGUE siendo una novedad", Ezra Pound, **El ABC de la lectura**, traducción de Patricia Canto, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1977, p.24.
 - 2 . Cfr. Jung, C.C.: "Preámbulo a la edición en castellano" en **Tipos psicológicos**, traducción de Ramón de la Serna, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, p.7.
 - 3 . Cfr. Valéry, Paul: **Variedades**, traducción



Laura Pollastri (conicet)

Una casi inexistente latitud: El dinosaurio de Augusto Monterroso*



El texto que nos proponemos abordar, "El dinosaurio" de Augusto Monterroso,¹ es considerado por Angel Rama "el cuento más breve del mundo"² y David Lagmanovich dedica un riguroso análisis para demostrar su pertenencia al género.³ Pero nuestra intención, por el momento, no es establecer su condición genérica, sino desarrollar una descripción que se inicie en las zonas más superficiales para incursionar, luego, en los diversos niveles de dificultad.

Se pueden transitar innumerables caminos en busca de claves para describir una escritura, pero todos se inician con un mismo gesto: el de la lectura. La experiencia que esta escritura nos propone podría calificarse de frustrante y reveladora, iluminadora y oscurecedora, recta y laberíntica: por oximorónicas que parezcan estas designaciones,

siempre serían apropiadas. La sencillez de la superficie vuelven más efectivos la sorpresa, el desencanto o la insatisfacción, porque todas las aproximaciones emergen más de la resistencia, o peor aun, del ataque inesperado con que se entrega esta textualidad. Fue García Márquez, refiriéndose a un libro de Monterroso, quien mejor definió la conducta para leerlos: se leen con los brazos en alto. 4

El ojo, al transitar la mínima extensión de su recorrido, se ve obligado a establecer una mirada estereoscópica y retrospectiva, que sale del papel y lee en la memoria, y polemiza con las versiones posibles de esta casi inexistente latitud.

De todas estas lacónicas presencias de la letra, la de menor extensión, en consecuencia, la que se manifiesta como más insatisfactoria al afán de un desarrollo, es "El dinosaurio". Incorporémos todo el cuento -nueve palabras, siete descontando el título-:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Pensémoslo desde su magnitud de oración: cada palabra ocupa un lugar inalienable en la serie; en el centro exacto, el sustantivo que, repetido en el título, marca un eje desde el que se ordenan los demás elementos. La oración se abre y se cierra especularmente: adverbio más verbo: verbo más adverbio; la sustantividad encerrada en su valva de tiempo espacio marcando un movimiento centrípeto.

Los tiempos verbales se relacionan con corrección impecable: un perfectivo en la prótasis (subordinada), aspecto puntual; un imperfectivo en la apódosis (principal), aspecto durativo. Vale decir, una acción terminada en el tiempo, despertó, una acción que se continúa en el pasado, estaba.

Toda esta matemática economía se dispersa con los signos que emite el texto

en otro nivel de su asimilación. Por ejemplo, la puntualidad que marca la desinencia del primer verbo --ó, pretérito indefinido del indicativo, --se desdice en su significado: "despertar" es un proceso que dura en el tiempo, es un verbo que implica el pasaje de un estado, el sueño, a otro, la vigilia. Las desinencias señalan a una tercera persona, ¿la misma?. Sabemos que el sujeto de la principal es "el dinosaurio", ¿cuál es el de la subordinada? El "cuando" con que se abre la primera frase, además de subrayar la subordinación, debería indicar un tiempo preciso en el pasado, pero ¿en qué zona de su inasible extensión? El "allí" con que se cierra la segunda señala un lugar específico en el espacio, pero ¿dónde? Por último, la inminencia semafórica del "todavía" detrás del cual asoma el sujeto de la enunciación indicando que hay algo fuera de lugar, pero ¿qué? A la fuerza centrípeta del enunciado se le opone otra de igual magnitud y valor pero con sentido contrario: la fuerza centrífuga de la enunciación.

Desde la narratología podríamos decir que historia y discurso coinciden plenamente, si pudiéramos acertar en reconstruir una historia. Por cada una de las preguntas que hemos venido formulando acerca del tiempo, el espacio y el sujeto corresponden otros tantos relatos posibles que el relato real no descarta.

Por estas razones, aunque el texto se presenta como una unidad suficiente, también lo percibimos como desgarramiento, como miembro de un cuerpo mayor. ¿Por qué vías se resuelve la frustración que lo incompleto nos provoca? El texto se desplaza verticalmente en nuestra memoria y acude al llamado que producen otros signos:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.5

EL DINOSAURIO DE AUGUSTO MONTERROSO

Entonces se realiza un proceso de resignificación. La ausencia de bordes, de aristas (de principio y fin) reconstruye otros textos y la lectura se gemina en lo no dicho pero supuesto, antepuesto, pospuesto, lo adquirido y afinado en la memoria. Su base tópica lo incorpora a una visión del mundo relacionable con la del texto kafkiano; pero una vez advertido el topos del despertar, se activa un proceso de relaciones a nivel del extra-texto⁶ y el sujeto que despierta es Gregorio Samsa, Segismundo, o tal vez no sea un hombre el que despierte, sino el dinosaurio que soñó a un hombre, que "quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad".⁷

¿Desde qué zonas del texto se produce el arbitraje para evitar el contrabando en este tráfico de sentido? Resulta imposible legitimar una lectura en desmedro de las demás -en este texto o en cualquier otro, por canónicos que sean sus mecanismos de representación-. Es evidente que en esta operación los términos contractuales texto-lector se vuelven leoninos para este último, y los mayores costos corren por cuenta del lector que tenga una enciclopedia más vasta para arriesgar, pudiéndose llegar al punto extremo del sin-sentido donde la palabra se volatiliza. Lo cierto es que el texto posibilita todas estas transferencias intertextuales y se vuelve emblemático por su fuerte componente evocador. Todas estas operaciones de lectura implican la imperiosa necesidad de dotarlo de un sentido con lo que se corre el riesgo de su dispersión total. Por aquí se podría llegar a la conclusión de que este texto es un fantasma y de que todas las lecturas que se produzcan no superan la condición de espejismo. A pesar de todo esto, las fuerzas que operan en su interior mantienen un equilibrio precario, precario pero permanente, que impide su caída, del mismo modo que las piedras de una bóveda que al intentar caer todas simultáneamente mantienen de

manera indefinida la coherencia de su estructura.

2. La lengua se comporta como una lengua especial que llevara un mensaje cifrado:

la lengua especial restituye el sentido de las cosas, su imbricación interna y su significación profunda; es entonces tan plurívoca como el universo visto desde el interior.⁸

Se ha roto la univocidad de la lengua común incorporándosele el gesto verbal del enigma: apertura y clausura. De este modo, este texto se ubicaría en un espacio a mitad de camino entre la adivinanza,⁹ una forma simple, y una forma literaria como el cuento policial.

Los elementos organizados se transforman en su propio paradigma; en el eje de la contigüidad aflora el emergente como la punta de un iceberg en el que los componentes sumergidos establecen, a su vez, un sistema de relaciones no regladas, favoreciéndose así una entropía de la que surgen todas las interpretaciones posibles ad infinitum.

Aquí el individuo que sabe no es quien formula el enigma, como en las adivinanzas o en los oráculos; tampoco es un personaje, como el criminal que "cifra su identidad y su crimen, pero que abre en el ciframiento la posibilidad misma del descubrimiento -el del detective, del descubridor que resuelve la adivinanza y franquea la clausura". Quien debería asumir la responsabilidad de este acto de habla y ubicarse en la zona del "conocer" es una figura: la del narrador. Tras un aparente pliegue del discurso se percibe su presencia: el "todavía":

|que| es infinitamente (...) sugestivo; "todavía" da un salto hacia el pasado, y dice sin decirlo que el estar del dinosaurio es algo que ha comenzado con anterioridad

y, quizá, que el hablante del cuento esperaba que hubiera terminado, como en esas pesadillas cuyo desarrollo vamos siguiendo a medida que las sufrimos. ¹¹

Parecería que este narrador, en oposición a los modos tradicionales de narrar, no maneja los datos, no nos presenta materiales organizados y dispuestos luego de un procedimiento de selección, no nos ofrece, en definitiva, ninguna garantía. Sólo ahonda el sentimiento de precariedad e inquietud: "algo le ha sucedido a alguien (algunos) en una zona del espacio y del tiempo", y esta es la base de cualquier narración. Por su formulación verbal, no podemos delimitar cuál es su dentro y su fuera, desde qué zona de nuestra experiencia marcamos los límites, y en qué región de la "realidad", se llame ésta vida o literatura, inscribimos semejante textualidad. La palabra conserva aquí su poder germinador y la referencialidad se vuelve una reacción en cadena no pudiéndose estabilizar en un sentido único. Su recepción se desplaza entonces entre el principio de construcción y la necesidad de capturar ese sentido.

La ausencia de elementos eufrásticos hace que esta prosa produzca un efecto de desnudez. Durante mucho tiempo la finalidad estética reposó en la notación insignificante. Aquí se ha suprimido lo insignificante porque nada lo es. La limitación de la redundancia, entre otras cosas, produce una apertura.

Desde luego, surge como consecuencia inevitable hablar de ambigüedad; pero, ¿esta ambigüedad reposa sólo en la falta de contexto? Afirmar esto sería quedarnos en un análisis del mensaje lingüístico y achacar a los problemas de denotación y connotación todas las facultades y limitaciones de esta escritura. Se nos ofrece una superficie mutante cuyos componentes se vigorizan y cambian con cada nueva aproximación:

la obra permanece inagotable y abierta en

cuanto "ambigua" puesto que un mundo ordenado con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. ¹²

3. El haber concentrado nuestro análisis en "El dinosaurio" no supone que esta exigua magnitud territorial no sea exhibida por otras creaciones. "Cuento de horror" ¹³ de Juan José Arreola es otro ejemplar de similares características. Este es el cuento completo:

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.

Es interesante señalar la cuádruple notación que antecede su lectura: a) el texto va incluido en un volumen titulado **Palindroma**. Esto nos habla de una peculiar disposición de la escritura que la faculta para ser leída en dos sentidos manteniendo un mismo significado; b) el sector que lo comprende se titula "Variaciones sintácticas", lo que se refiere a una postura respecto de la gramática, vale decir, de la norma que rige la lengua, c) el subsector que lo incluye lleva el título "Doxografías". Aquí se hace referencia a una ajenidad de la escritura, y no sólo de ella, sino también de la opinión que sostiene -"doxógrafos" son los compiladores de opiniones-; d) el texto se titula "Cuento de horror". A la falta de redundancia en un aspecto, se le opone la actitud contraria en otro. Es indicativa esta voluntad de localizar exactamente el objeto dentro de un campo de la lengua, la literatura, el conocimiento, para luego ¿frustrar? nuestra expectativa con una mínima expresión de su potencialidad. Todas las alusiones paratextuales nos orientan dentro de un parámetro genérico, y, lue

EL DINOSAURIO DE AUGUSTO MONTERROSO

go cuestionan los verosímiles correspondientes.¹⁴

"El dinosaurio", para volver a nuestro ejemplo inicial, también se nos entrega con una petición de principio: la de que esto es un cuento incluido en **Obras completas (y otros cuentos)**. Con este gesto inicial se inauguran una serie de rupturas respecto de códigos establecidos; la principal, la de que un cuento no implica extensión, o mejor, que no implica más extensión que esta que se nos entrega -y el cuento aparece dispuesto de manera tal que ocupa cuatro páginas: el título, una página en blanco, el cuento, otra página en blanco-. Así se cuestiona fundamentalmente la noción de literatura, o de la literatura como espacio escrito. Si tomamos la palabra como materia que se desarrolla en alguna parte, la literatura tal como se la entiende en el siglo XX es palabra impresa; es, materialmente hablando, tinta y papel. Por lo tanto, que el escritor como productor de esta literatura se autolimita y restrinja hasta reducir la escritura a su mínima expresión, ampliando los espacios en blanco -¿vacíos?- implica una toma de partido. En nuestro siglo en el que la guerra del 14 acabó con el territorio de nuestro planeta para repartir, en este momento en que no queda espacio aéreo, terrestre o subterráneo sin propietario, en el que todo espacio en blanco es vendible (las paredes de los edificios, las camisetas de los deportistas), en el que proliferan las ediciones de bolsillo en la que una página en blanco constituye un desperdicio, la cuestión del espacio reviste una serie de connotaciones.

Dijimos que este objeto verbal es enigmático; también es polémico, es una zona de la escritura donde se producen numerosos cuestionamientos. En cada elemento coexisten la línea y su borradura, por lo que resulta imposible reconstruir una figura final. A la idea de ambigüedad se le suma la de carácter fragmentario. Estas piezas se perci-

ben como parte, pero ¿de qué? ¿Se esconde tras ellas la idea de un todo orgánico?, ¿podría ser ese todo la literatura con la cual esta escritura polemiza, o el supuesto de esta totalidad es una ficción de la cual estas obras son la ficcionalización primera?

Imposibilitados para otorgar respuestas unívocas, atrapados en este proceso infinito de simpatía y hastío, aproximación y rechazo que es toda lectura, establecemos una distancia, y queda la oscura sensación de que el dinosaurio podríamos ser nosotros, y de que estas pocas palabras podrían ser el gesto de fastidio ante el aparato que levantamos atribuyéndonos el derecho de dotar de un sentido al sueño de los otros, sueño hecho verbo en la renuncia a establecer un cerco definitivo al lenguaje.

Notas:

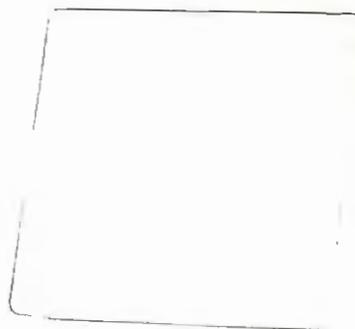
- * Este artículo forma parte de nuestro trabajo de investigación: "Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso" de cuya dirección se encarga el Dr. David Lagmanovich.
- 1. Augusto Monterroso, "El dinosaurio", **Obras completas (y otros cuentos)**, México, UNAM, 1959. Manejo la edición Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 75-79.
- 2. Angel Rama, "Un fabulista para nuestro tiempo" en Jorge Ruffinelli, ed. **Monterroso**, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1976, p. 23 (Cuadernos de **Texto Crítico**, 1.)
- 3. David Lagmanovich, "Un cuento de Monterroso", **La Gaceta**, Tucumán, 26 de febrero de 1989.
- 4. A propósito de **La oveja negra y demás fábulas**, citado por Francisco Posada en "Para leer con los brazos en alto", Jorge Ruffinelli, ed. **Monterroso**, Xalapa, Universi-

- dad Veracruzana, 1976, p.52 (Cuadernos de **Texto Crítico**, 1).
5. Franz Kafka, **La metamorfosis**, trad. y pról. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires Losada, 1969, p. 15.
 6. Tomo el concepto de extra-texto de Iuri Lotman, **Estructura del texto artístico**, Madrid, Istmo, 1978.
 7. Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares", **Obras completas (1923-1972)**, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 452.
 8. Porzig, **Hommage à Sievers**, Germanica, Hall, 1925, citado por André Jolles, **Formes simples**, Paris, Seuil, 1972, p.114, la traducción es nuestra. Se lee en el texto en francés: "la langue spéciale restitue le sens des choses, leur imbrication interne et leur signification profonde; elle est donc tout aussi plurivoque que l'univers vu de l'interieur. Seguimos el concepto de forma simple que presenta Jolles en este libro.
 9. Para una aproximación al concepto de adivinanza, ver Jolles, **op.cit**, "La devinette", pp. 103-119.
 10. **Ibidem**, p.119, nuestra traducción. El texto dice en francés: "chiffre son identité et son méfait, mais ouvre dans ce chiffrement la possibilité même de la découverte -celle du détective, du découvreur qui résout la devinette et franchit la clôture".
 11. David Lagmanovich, **op.cit**.
 12. Umberto Eco, **Obra abierta**, Barcelona, Ariel, 1985, p.80.
 13. Juan José Arreola, **Palindroma**, México, Joaquín Mortiz, 1971. Manejo la cuarta edición, 1980, p.71.
 14. El concepto de "paratexto" ha sido tomado de Gerard Genette, **Palimpsestes**, Paris, Du Seuil, 1982. La actitud observada en "Cuento de horror" y "El dinosaurio" se repite en el titulado de las obras y las partes de éstas que comprenden microrrelatos; para citar algunos ejemplos más: **Con fabulario**, "Bestiario", **Varia invencion**, **Historia de cronopios y de famas**, **La oveja negra y demás fabulas**.



Alfredo Rubione

Entrevista a Adolfo Prieto



Adolfo Prieto nació en 1928. Fue profesor de Literatura Argentina e Hispanoamericana en las Universidades del Litoral y Rosario (Argentina), Montevideo (Uruguay), Besançon (Francia) y lo es actualmente en The University of Florida, Gainesville (EE.UU.) Entre otros libros publicó *La literatura autobiográfica argentina* (1966); *Diccionario básico de la literatura argentina* (1968), *Estudios de literatura argentina* (1969) y *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988). Estas son sus respuestas a la encuesta preparada por el profesor Alfredo Rubiones para la antología *La crítica literaria en la Argentina*, de editorial Eudeba.

A.R.: ¿Cuál es su extracción social, actualmente, en qué ámbito se mueve o con qué estrato o sector social se siente identificado?

A.P.: Para mi padre, inmigrante de origen campesino, "hacer la América" significó ganar un espacio en la pequeña burguesía de provincias, o si se quiere, para ser más preciso, en su improvisada antesala. A esta marca de origen, más que cargada por su condición de

fenómeno fronterizo, agregué el repertorio de opciones entresacadas del trabajo profesional y las relaciones personales. Vivo, la mayor parte del tiempo, entre estudiantes, profesores universitarios y escritores, es decir, vivo en un típico ghetto intelectual, en donde los espejismos de identificación se ofrecen casi con tanta frecuencia como la ilusión de no pertenecer a estrato o sector social alguno.

A.R.: ¿Cuáles fueron sus comienzos li

ALFREDO RUBIONE

terarios? ¿Recuerda las circunstancias en que apareció su primer libro o su primer texto importante?

A.P.: Casi al finalizar mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, me vinculé con algunos de los redactores de la revista Centro. Publiqué allí mi primer artículo, y no mucho después, en 1954, el primer libro, Borges y la nueva generación.

A.R.: *¿Ha participado o participa de algún movimiento, tendencia o grupo literarios?*

A.P.: De ese grupo de colaboradores de la revista Centro, surgieron los animadores y fundadores de Contorno. En el pasaje de una a otra publicación, participé de algunas decisiones que el tiempo -y la nostalgia con que indulgimos la evocación de nuestro propio tiempo- tienden a registrar con caracteres desembozadamente épicos.

A.R.: *Describa la forma en que trabaja: ¿cómo administra su tiempo?, ¿escribe con regularidad?, ¿lo hace con rapidez?, ¿cuántos borradores necesita?, etc.*

A.P.: Tres alborozados meses me llevó escribir el primer libro. Cuatro agonizantes años concluir el último.

A.R.: *¿En qué medida vive de sus obras? ¿Qué otros trabajos realiza?*

A.P.: Salvo compulsivos intermedios dedicados a la redacción de prólogos, lecturas de control editorial o preparación de textos, mi trabajo regular ha estado y está vinculado a la docencia universitaria.

A.R.: *¿Cuáles han sido las tiradas de sus libros? ¿Y las ventas? ¿Hubo traducciones?*

A.P.: De los quinientos ejemplares de Borges y la nueva generación, los editores pudimos vender, felizmente, nada más que trescientos. Del Diccionario básico de la literatura argentina, incluido como volumen final de la primera versión de Capítulo, presumo que cuarenta o cincuenta mil ejemplares, aproximadamente el tiraje promedio de los títulos de aquella colección. Entre los dos extremos, el tiraje de rigor, hasta donde pueden medirlo nuestras prácticas editoriales, ha sido el de tres mil ejemplares.

A.R.: *¿Cuál es su relación con la crítica?*

A.P.: La crítica, como institución o como cuerpo profesional orgánico, no existe entre nosotros. Con los críticos que no se han ocupado de mis trabajos, guardo una relación sembrada de las más sombrías conjeturas. Con los que se ocuparon, otra, que incluye desde el más sincero reconocimiento hasta una perplejidad sin adjetivos.

A.R.: *¿Qué papel le adjudica -si le adjudica alguno- a su trabajo de escritor en el conjunto de la vida social?*

A.P.: La pregunta es tan espectacular en sus alcances como para favorecer un inmediato acto de contrición y de humildad. No, no aspiro a que mis trabajos cumplan un papel en el conjunto de la vida social. Aspiro, tal vez, a que otros lleguen a adjudicárselo en el delgado segmento operativo en el que la discusión de los textos literarios integra la discusión de ciertos comportamientos sociales.

A.R.: *¿Puede definir los temas centrales de su obra o aquellos núcleos temáticos que responden a sus obsesiones más profundas?*

ENTREVISTA A ADOLFO PRIETO

A.P.: Retomo la respuesta anterior y la amplío. Siempre entendí el texto literario como el punto de encuentro de innumerables voces. Algunas de esas voces canalizan una forma de conocimiento que sale del texto para iluminar el espacio social en el que fue producido, y que vuelve al texto para iluminar algunas de sus propias articulaciones. Esta aproximación implica, desde luego, una teoría y una metodología, pero no ocuparé ahora el tiempo de nadie haciendo proselitismo en favor de una y de otra. Me basta señalar que ambas fueron arduamente convocadas para legitimar mi vinculación espontánea e incorregible con el hecho literario.

A.R.: *Como ciudadano, como figura del campo cultural o a través de su obra ¿adhiera a alguna concepción ideológico-política?*

A.P.: No tengo ni he tenido militancia política alguna, salvo un brevísimo cortejo a la no menos breve ilusión del frondicismo pre-electoral de 1957. Algunas adhesiones, algunos manifiestos, algunas renunciaciones, alguna cesantía. Listo para resistir y condenar las malas causas; dubitativo, confuso, vacilante para seguir a las que muchos o algunos proponían como buenas. No me gusta el perfil que trazo de mí mismo: tampoco la realidad política del país que me tocó vivir en entera vida adulta.

A.R.: *¿Cuáles son sus escritores preferidos, tanto en el campo de la literatura nacional como en el de la universal?*

A.P.: Entre los argentinos: Sarmiento, Hernández, Mansilla, Fray Mocho, Lynch, Borges, Cortázar, el primer Vinas, el último Rivera, Moyano, Saer, Piglia, una lista de contigüidad que podría provocar incomodidad en algunos de los mencionados, pero que se aviene

a la heterodoxia de mis gustos. En cuanto a los no argentinos, para evitar la repetición de los nombres a que todo lector de mi generación recurrió en algún momento, prefiero mencionar el de los autores de las dos únicas obras que se escurrían, en la biblioteca de mi padre, entre los viejos tomos de la **Enciclopedia hispanoamericana**: Cervantes y Kropotkin. Leídos y releídos incansablemente, el **Quijote** y **La conquista del pan**, fueron (son?) para mí, los libros por antonomasia.

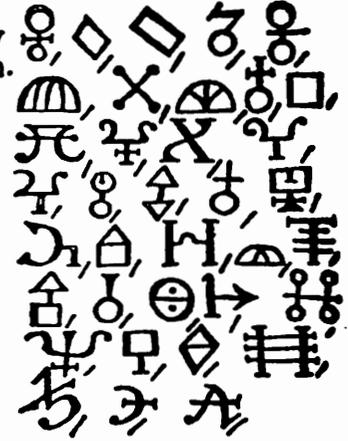
A.R.: *¿Qué influencias culturales o, más precisamente, estéticas podría reconocer en su etapa de formación y cuáles admite hoy?*

A.P.: Debo suponer que mis años de formación corresponden, aproximadamente, a los años que empleé, como estudiante, en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Por entonces no existía, o yo no fui capaz de percibirlo, ni corriente de pensamiento, ni práctica intelectual ni concepción estética a la que pudiera otorgársele el carácter de formativos. Los cursos de latín y de griego consumían lo más sustancial de las obligaciones académicas, y aquí y allá resonaban algunos ecos de la versión española de la estilística germana difundida por Amado Alonso, cesanteado el mismo año en que llegué a la Universidad. La agitación intelectual, las propuestas estéticas estaban afuera, en la ciudad misma, y Buenos Aires era, por cierto una formidable esponja que aspiraba y procesaba todas las ideas del mundo. La ciudad, entonces, las librerías, los cafés, los camaradas. Y el cine. Mucho cine, hasta terminar pensando en imágenes capaces de completar una secuencia o en barruntar algún esquema de montaje capaz de dar cuenta de todas las formas de relato. Y los descubrimientos, que se encadenaban unos a otros. El horizonte histórico que juzgá

ALFREDO RUBIONE

bamos, muy subjetivamente, opresivo, a Sartre. Sartre, a la necesidad de definir la literatura. La literatura al psicoanálisis; éste a la antropología, y la antropología a la sociología y a la historia. Desordenadamente, sin otra guía que la de las novedades recién llegadas a librerías, el alerta puntual de alguna revista literaria, y las revelaciones que cada uno pudiera ganar de esa experiencia. Así fue entonces, y así ha sido, con sumas y restas, lo que vino después.

Antimonium spagy
riae praeparatum.



In memoriam Enrique Pezzoni

En los días en que este número se preparaba para la imprenta, la noticia de la desaparición de Enrique Pezzoni suspendió el ánimo por estos contornos. De modo impreciso, en cada uno flotó el sentimiento borroso de la pérdida de una figura recortada bien en la institución académica, bien en la del intelectual despojado de ataduras al uso.

En un país que ya no puede permitirse más deslealtades, la imagen variada que cada uno conserva de Pezzoni busca rechazar el olvido. Tal vez estas líneas quieran justificar ese intento aunque, seguramente, abreviado por el estupor.

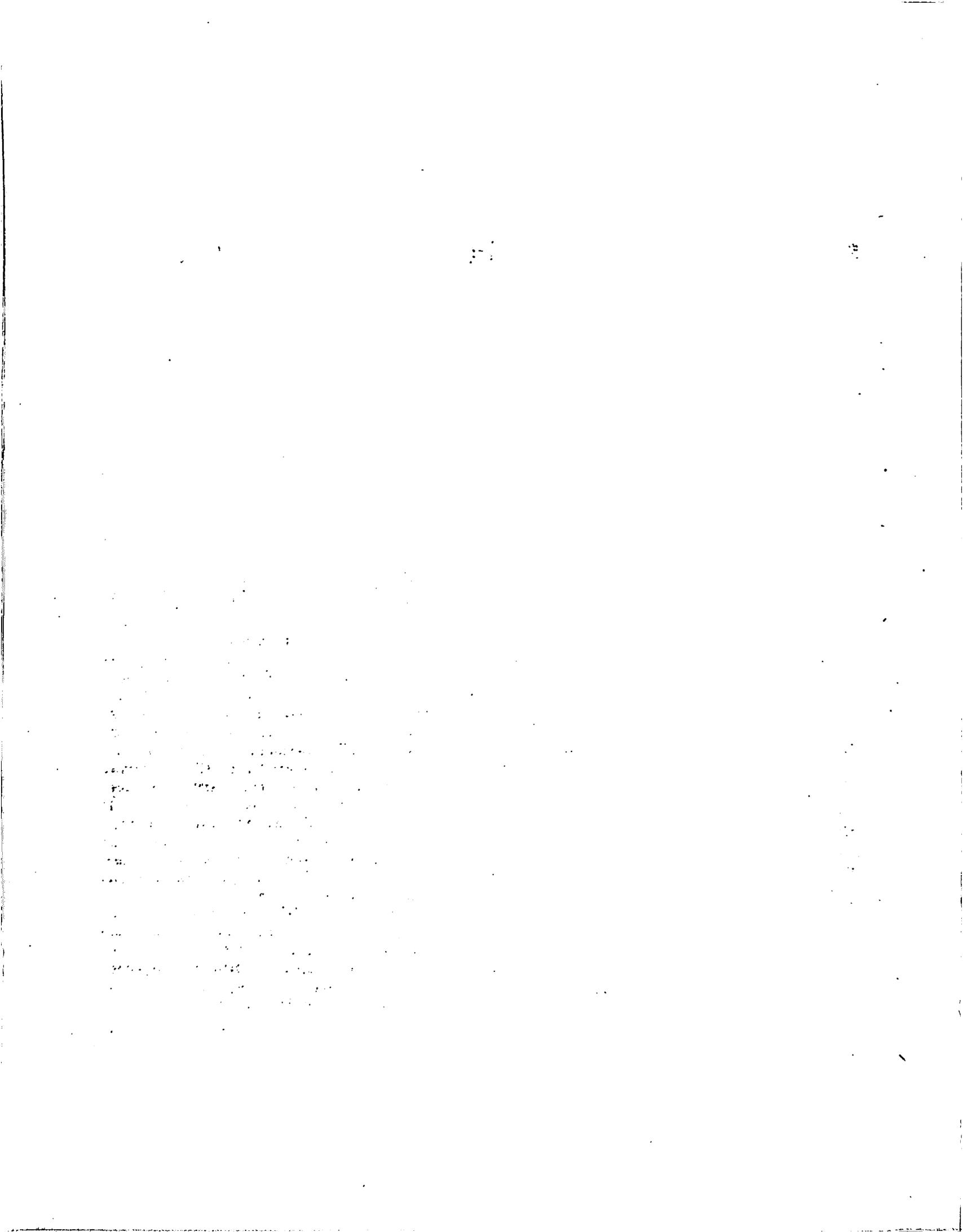
Para unos es el recuerdo del docente en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras o del Instituto Superior del Profesorado, para otros es el crítico literario ligado estrechamente a la revista Sur o a la Editorial Sudamericana o el traductor impecable de Melville, Nabokov, Green, Burroughs, Malraux, Caillois, Passolini...; para otros el conferenciante siempre lúcido.

También está aquella imagen que alguna vez prefirió dar de sí mismo, la de "crítico de profesión" o la que nos ofrece en **El texto y sus voces**.

Entonces, la pregunta por cómo fijar su perfil unitario podría responderse a partir de la alternancia de una escritura que descubre sus entusiasmos intelectuales o la adhesión a modelos teóricos ejemplarmente atenuados por el fervor de leer: **Moby Dick**, **Fervor de Buenos Aires**, **Otra vuelta de tuerca**, por citar sólo tres lugares en el tejido variado de su trabajo profesional, siempre sobrepujado por, sobre, o con la literatura contemporánea y las actuales tendencias del pensamiento sobre el lenguaje literario.

Empresa difícil es la de la semblanza que para este momento apenas me atrevo a bordear. Preferiría, para no incurrir en mayores infidelidades, esperar que el tiempo recoja estas y otras "voces" para Enrique Pezzoni.

Omar E. Aliverti.



Ruth Feito

¿Debate de ayer o de hoy?

El debate modernidad-posmodernidad, compilación y prólogo de Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

El debate modernidad/posmodernidad tiene casi una década, quizá mucho tiempo para la vertiginosa proliferación de discursos que distingue nuestra contemporaneidad, quizá poco para entrever críticamente la diversidad de respuestas, sus relaciones profundas, las preocupaciones centrales de las que emergen. El volumen que presenta Nicolás Casullo aparece en el momento preciso que articula esos tiempos; reúne los trabajos publicados en diferentes revistas de Europa y América por los actores más relevantes del debate. En algún caso, como "Brindis por la modernidad" de Marshall

Berman aparecido en la revista mexicana *Nexos* (1985), en rigor constituye el capítulo introductorio de *All that is solid melts into air* (1982, traducción española 1988); en otros, como "Modernidad: un proyecto incompleto" de Jürgen Habermas y "Gufa del posmodernismo" de Andreas Huyssen, fueron dados a conocer por *Punto de vista*. Estos u otros artículos pueden no constituir novedad para algunos lectores -no es la "novedad" el propósito que orienta al compilador- pero no cabe duda de que la lectura adquiere particular interés en el contexto del ordenamiento que propone Casullo o que el propio lector puede hacer.

En el final del prólogo están expuestos los criterios: "En el libro los trabajos están ordenados en tres bloques. En primer término un conjunto de autores cuyos artículos hicieron las veces de di

fusores notorios del problema modernidad, crisis de la modernidad, posmodernidad, en términos de debate y disparidad de criterios sobre la índole de lo moderno." El bloque incluye el ya citado trabajo de Berman; la crítica que le formula Perry Anderson, "Modernidad y revolución"; "Las señales en la calle (Respuesta a Perry Anderson)" de Berman; el también ya citado trabajo de Habermas; "Kant responde a Habermas" de Xavier Rubert de Ventos; "Qué era la posmodernidad" de J.F. Lyotard y "El significado de la vanguardia" de Peter Bürger. ¿Qué crítica centralmente Anderson de la concepción bermaniana? El concepto de autodesarrollo ilimitado. Podría arriesgarse que en Berman, no tanto por los "predecesores" que Anderson le reconoce -los predecesores son una elección en la discontinuidad y heterogeneidad del tiempo histórico- sino por la urgencia de respuestas que le exige su propio tiempo histórico se explicaría la relevancia crítica que le da a tal concepto. El resumen que Habermas hace de la interpretación de Daniel Bell es sugerente: "...Bell afirma que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente deben remitirse a una escisión entre cultura y sociedad. La cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Estas tendencias liberan motivaciones hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad." (pág. 134). Lo que para un neoconservador es un elemento corrosivo del orden establecido, para quien objeta este orden, ese elemento tendrá el carácter positivo de generar, todavía, prácticas culturales no reificadas. La respuesta de Berman a Anderson, que tiene como subtexto el rodeo de un flâneur pero de signo invertido, resigna

el argumento: "Podría atacar de muchas maneras la lectura que hace Anderson de la historia moderna y contemporánea, mas ello no avanzaría un ápice nuestro común entendimiento." (pág. 119) No obstante hace explícito el reproche: "Otra razón por la que he escrito tanto acerca de las personas normales y la vida cotidiana de la calle, dentro del contexto de esta controversia, es que la visión de Anderson está muy alejada de ellos. Sólo tiene ojos para revoluciones internacionales e históricas y obras maestras de nivel mundial de la cultura; reclama las alturas de la perfección metafísica y no se digna en fijarse en algo de menos categoría." (pág. 129) En la polémica se ha producido un deslizamiento.

El artículo de Habermas, reproducción de la conferencia pronunciada en oportunidad de recibir el premio Theodor Adorno (1980), resume su propuesta central, ofrece como uno de los pasos de la argumentación su visión crítica de las vanguardias y traza, con reservas, una tipología de las tendencias. Es esto último y no tanto sus aportaciones teóricas y críticas, lo que desencadenará "el fuego graneado de los cuarteles posestructuralistas" para decirlo con palabras de Huyssen. Las respuestas son varias: la de Lyotard, que descalifica la "teoría de la acción comunicativa" por lo que implica de "reconciliación" (en términos de teoría) y de "consolación" (en términos de práctica); afirma la positividad de las vanguardias en lo que tienen de alusivo a lo impresentable y, desde luego, da testimonio de su malestar: "Esta crítica [sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia y sobre la idea de un sujeto] no sólo fue iniciada por Wittgenstein y Adorno sino también por algunos pensadores, franceses o no, que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que les vale, cuando menos, escapar a esa mala calificación de neoconservadurismo." (pág.

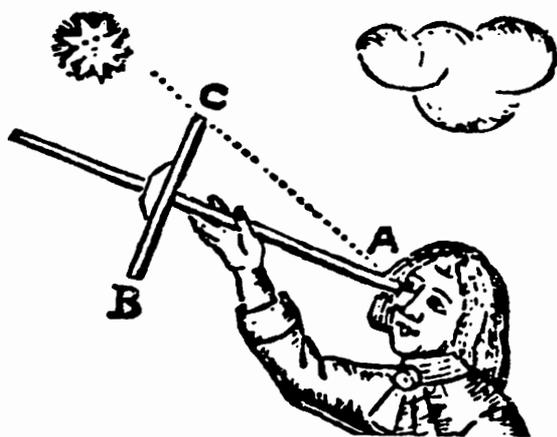
157). Anticipando lo que se leerá en el tercer bloque, la crítica más aguda y mejor fundamentada a Lyotard es la de Albrecht Wellmer quien, al inscribirlo progresivamente en el positivismo (pág. 323) incorpora a la caracterización hecha por Habermas de los "jóvenes conservadores" una línea de desplazamiento no señalada por éste. También Wellmer se hace cargo de la advertencia de Lyotard: "Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la "sublimación" (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo la estética de lo bello." (pág. 164) Y Wellmer: "El paralelo entre Adorno y Lyotard es ahora evidente: ambos definen la progresiva negación del sentido y de la representación como el principio del arte moderno; pero precisamente en este movimiento el arte se convierte para ambos en signo de lo absoluto." (pág. 331) Nueva inversión. Las vanguardias son interrogadas una y otra vez como uno de los polos del debate o quizá, más precisamente, como una ruptura a partir de la cual las respuestas se perciben como insuficientes. Precisamente, desde la perspectiva de su teoría de las vanguardias discute Peter Bürger a Habermas en dos puntos, no sin antes reconocer su acuerdo básico con él: la posibilidad de considerar un desarrollo paralelo a las "tres esferas" (ciencia, moralidad, arte), para tener en cuenta en el marco de la teoría de la acción comunicativa, y la desatención del concepto de ruptura, relevante para la teoría de las vanguardias del propio Bürger.

El segundo bloque lo caracteriza Casullo como "una serie de trabajos que reflexionan sobre la modernidad, tratando de incursionar sobre distintas discursividades y concepciones que la constituyeron, la desarrollaron, la criticaron, y hoy expresarían su debilitamiento, crisis

y necesidad de replanteos culturales y filosóficos." Incluye: "Los paradigmas de la modernidad", artículo de Carlo Augusto Viano en el que traza un prolijo recorrido conceptual, modernidad, anti modernidad, retorno, progreso, puestos en relación desde una crítica de la historia de las ideas. Desde esta perspectiva observa con preocupación los deslizamientos frecuentes de las generalizaciones historiográficas a las extrapolaciones teóricas. También de este bloque, "Marx contra la modernidad", una crítica poco convincente de Lorenzo Infantino a Perry Anderson; "Modernidad, la ética de una edad sin certezas" donde Franco Crespi retoma el artículo de Anderson y cuyo subtexto podría traducirse como la necesidad de encontrar un punto en que la elección ética constituyera una garantía para la convivencia democrática; "Transformaciones de la cultura moderna" de Eduardo Subirats quien parte de la relación entre modernidad y progreso, atraviesa implícitamente la polémica entre neofrankfurtianos y posmodernos para concluir en la encrucijada actual: "La cultura moderna, definida por el predominio de la tecnología y de los intereses económicos y militares a ella ligada, no puede sobrevivir sin una siempre despierta imaginación crítica y utópica. Si ella pudiera ser desterrada de una vez por todas, entonces podría darse definitivamente la razón a aquellos pensadores que han declarado, con fundados motivos, el fin de la historia y de la humanidad misma (pág. 227) Concluye este segundo bloque con "Arqueología de lo inmediato" de Franco Rella, en este caso no un artículo sino un reportaje publicado en la revista argentina **Materiales** (1985) que importa por lo que tiene de seriedad pero también de provocación: la posmodernidad como invento académico; el descubrimiento de Viena; la reconstrucción en Foucault.

El tercer bloque lo describe Casullo como "los artículos que exponen y anali

zan la emergencia en la cultura histórica reciente (en la relación de las subjetividades con los acontecimientos o con el tiempo de la técnica, en experiencias estéticas, y en el campo de las teorías sociales), argumentaciones definibles como posmodernas." Aquí aparecen: "El movimiento moderno y la cuestión 'post'" de Tomás Maldonado; "Gufa del posmodernismo" de Andreas Huyssen; "La dialéctica de modernidad y posmodernidad" de Albrecht Wellmer y "Posmodernidad y deseo (Sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)" de Scott Lash. Los artículos de Huyssen y Wellmer son imprescindibles porque proporcionan los enclaves necesarios para comprender las teorías en debate, porque las relaciones se ofrecen con la máxima consistencia y porque sus críticas no admiten coartadas propias o ajenas. Escribe Huyssen: "Auschwitz en verdad, no fue resultado de un exceso de razón iluminista -aunque estuviera organizado como una perfecta y racional fábrica de muerte- sino de un antiluminismo violento, una afectividad antimoderna, que explotó a la modernidad para sus propios fines ." (pág.293) El libro nos interesa porque el debate nos "abarca rotundamente" en palabras de Nicolás Casullo tan acertadas como impecable la selección de trabajos que presenta.



Angela Di Tullio

Una introducción a la gramática inglesa desde una perspectiva generativa

C. L. Baker, *English Syntax*, The MIT Press, 1989.

English Syntax de Carl Lee Baker es una introducción a la sintaxis del inglés, no una obra para especialistas. Su propósito es "que los lectores lleguen a entender las reglas sintácticas más importantes del inglés y cómo interactúan en la formación de oraciones particulares". Si bien no aparece decididamente enrolada en una de las últimas teorías sintácticas -teoría de la rección y el ligamento, gramática léxico-funcional, gramática sintagmática generalizada-, incorpora lineamientos básicos de estas corrientes de la gramática generativa. El hecho de que, por su carácter introductorio, evite gran parte del formalis-

mo y del vocabulario técnico de las corrientes mencionadas, facilita el acceso también a quienes, no interesados específicamente en la gramática inglesa, quieren iniciarse en estos recientes desarrollos.

El texto se divide en cinco partes. En la Introducción, "El campo de la sintaxis inglesa", tras plantear varias cuestiones relativas a la naturaleza y estatus epistemológico de las reglas sintácticas, en un marco netamente chomskiano, el autor aborda el problema de la relación entre sintaxis y semántica. "Muchas de las reglas semánticas que interpretan las oraciones lo hacen sobre la base de las construcciones sintácticas", incluso en casos en que no parece posible una interpretación directa de esta estructura. Por ejemplo, en:

1. Marta considera a Juan difícil de en

tender.

JUAN, el objeto exigido por ENTENDER, se ha desplazado para ocupar, al mismo tiempo, la posición de objeto de CONSIDERAR y la de sujeto (aparente) de la frase adjetiva cuyo núcleo es DIFÍCIL. De ahí el interés, manifiesto a lo largo del volumen, de tratar construcciones sintácticas que requieren algún tipo de "elemento sobreentendido", eliminado o desplazado por alguna regla sintáctica. Baker preconiza la superación de la mera descripción de estructuras sintácticas para intentar dar cuenta de las interpretaciones que se basan en aquellas. Consecuentemente, en cada capítulo, estudia los distintos tipos de construcciones no sólo con un interés meramente sintáctico sino también para brindar una breve explicación de la interpretación respectiva. Un excelente ejemplo a este respecto se presenta al final del capítulo 7: después de haber descrito las cláusulas relativas libres (las tradicionalmente denominadas relativas "sustantivadas") establece una comparación entre éstas y las interrogativas indirectas tanto en los aspectos formales como en los semánticos (predicados que las permiten, estrategias de interpretación, requisitos de compatibilidad, ambigüedades residuales). Por ejemplo en:

2. Juan comió cuanto le ofrecieron.

Juan comió X

Le ofrecieron X

El tipo de entidad que puede sustituir a X en la primera parte de la interpretación debe incluir algo que pueda servir también como interpretación de X en la segunda parte. Esta posibilidad de la misma interpretación que reconocemos en las relativas libres no se da en cambio en las interrogativas indirectas:

3. Juan no recordaba cuánto le habían

ofrecido,

ya que los objetos respectivos son entidades de distinto tipo.

En las dos partes siguientes, II y III, "La sintaxis de las frases" se estudian los esquemas constructivos más productivos de la gramática: primero, en II, la relación entre núcleos, complementos y sujetos; en III, la modificación. Esta organización, como puede advertirse, difiere de la tradicional, en la que se presentaba la estructura de la oración simple para pasar luego a la subordinación de cláusulas. Aquí el eje estructurador es el tipo de relación sintáctica entre núcleo y dependencias y queda en segundo plano la complejidad relativa de éstas.

El punto de partida para dar cuenta de la sintaxis de la frase son las reglas de especificación de complementos: "Una parte del conocimiento que tienen los hablantes del inglés consiste en un vasto número de pequeñas reglas relativas a las propiedades que tienen las palabras individuales de tomar complementos". Estas reglas se formulan para explicitar el número y naturaleza de los complementos, así como para imponer restricciones sobre los sujetos:

4. SORPRENDER: SN | ___ SN |

Estas reglas permiten organizar, así, la estructura de la cláusula según la configuración de complementos que exige el verbo; la estructura del sintagma nominal según los complementos que toma el sustantivo; igualmente para el sintagma adjetivo. En el caso de los sintagmas prepositivos, se pueden clasificar de acuerdo con el subtipo de preposiciones; locativas, de movimiento, de procedencia, etc. El mismo criterio, léxico-sintáctico, utilizado para clasificar las distintas configuraciones de complementos a nivel de la cláusula y de los sintagmas intervinientes permite luego reconocer los distintos tipos de cláusulas completivas: las cláusulas QUE (en indi

UNA INTRODUCCION A LA GRAMATICA INGLESA

cativo y subjuntivo), las interrogativas indirectas, las cláusulas de infinitivo. En cada caso, no sólo se atiende a la estructura interna sino también a la "sintaxis externa", e. d. a la forma en que figuran en construcciones más amplias, y, como anticipamos, a las interpretaciones respectivas.

Del mismo modo se procede en la sección tercera en que se estudian los modificadores de los sintagmas y de la oración. Si bien no se proporciona un criterio claro y preciso para distinguir complementos de modificadores, distinción básica en la organización de la obra, su carácter fundamentalmente descriptivo y el análisis detenido de un gran número de construcciones permiten, al menos, un manejo preteórico de la distinción. Del mismo modo, sin recurrir explícitamente a nociones teóricas como HUELLA, PRO, MOVIMIENTOS de QU- y SN, ELEVACION DEL SUJETO, etc., de hecho, aparecen en la formulación de reglas y a través del ingenioso método de análisis utilizado.

Una vez analizadas las reglas sintácticas que constituyen el centro de la gramática inglesa, pasa a considerar construcciones especiales: oraciones interrogativas directas, exclamativas e imperativas, por una parte; relaciones especiales entre sujeto y predicado, por la otra, que incluye las construcciones existenciales y las oraciones identificativas, entre las que incluye hendidas y pseudo hendidas.

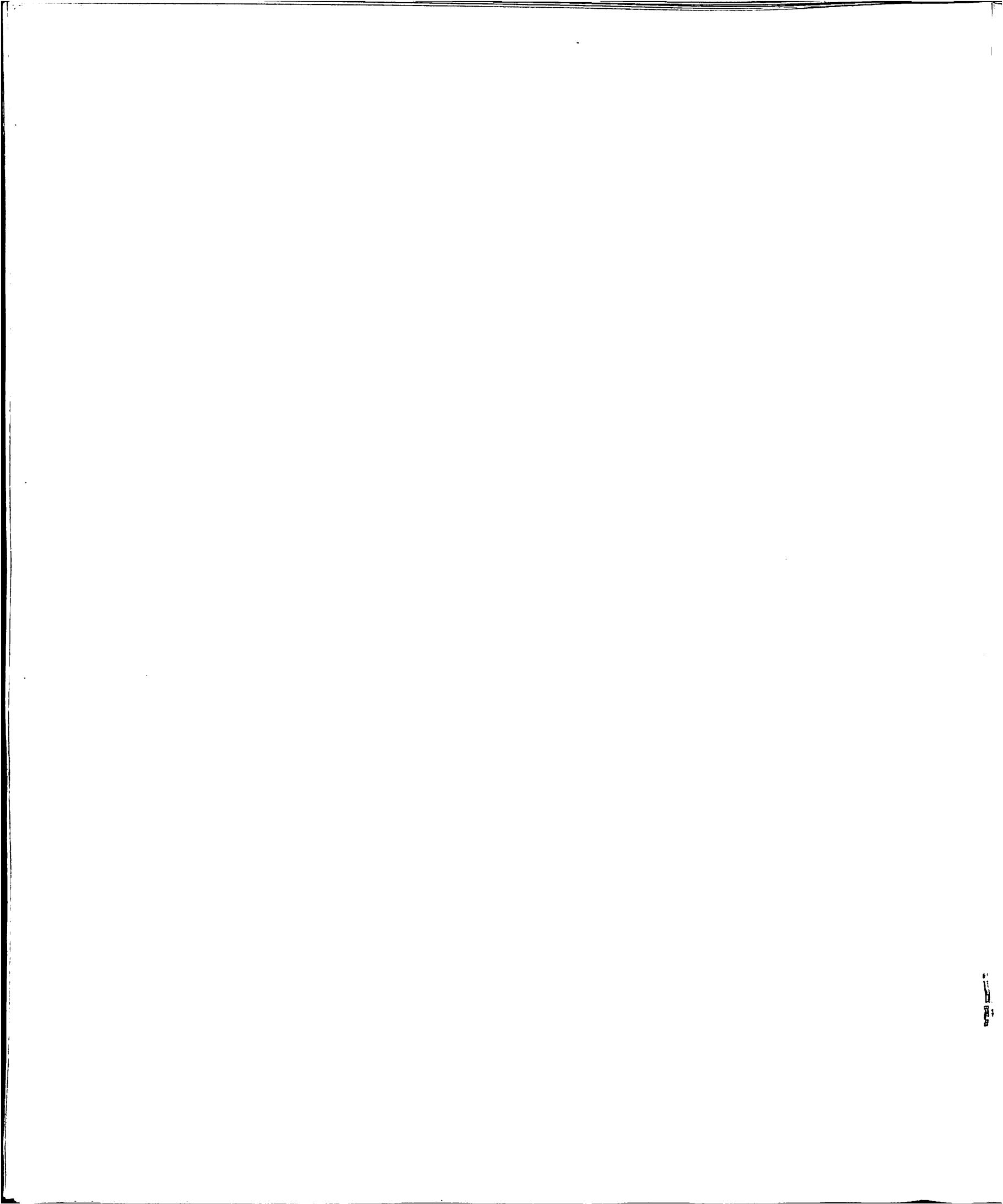
Por último, toma algunos tópicos particularmente interesantes para la interpretación semántica tiempo y aspecto, coordinación y elipsis, negación. Se detiene en las diferencias con los conectivos lógicos correspondientes.

En cada capítulo incluye ejercicios que permiten reforzar los temas estudiados y conectarlos con los otros vistos anteriormente. Lamentablemente no se incluye bibliografía para orientar lecturas ulteriores.

English Syntax resulta, pues, un ma

nual muy útil no sólo para quienes se interesen en el manejo de las reglas sintácticas del inglés. La conexión de la gramática con el léxico y la semántica, el método de análisis propuesto, el acercamiento a nuevas líneas teóricas constituyen aspectos que permiten recomendar su lectura y su incorporación a la bibliografía de cursos introductorios de lingüística y gramática. Como el español carece todavía de obras gramaticales de este tipo urge que, al menos, se traduzcan y adapten las existentes en otras lenguas.





Donaciones y libros recibidos en canje

DONACION DE LIBROS :

- CROSS, Graciela. **Pares partes**. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.
- HELDER, D.G. ; BIELSA, Rafael. **Quince poemas**. Rosario, El lagrimal trifurca, 1988.
- MANSILLA, Raúl. **De la construcción de mitos y otros sucesos**. Chubut, 1988.
- PADELETTI, Hugo. **Poemas 1960/1980**. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1989.
- PRIETO, Martín. **Verde y blanco**. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- RIVAS, Ricardo ; GENTILE, M.Beatriz. **Burguesía regional e integración con Chile**. Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 1989.

DONACIONES DE PUBLICACIONES PERIODICAS:

- Argos**. Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Argentina. Nº 9/10, 1985/86.
- Diario de poesía**. Argentina. Nº 13, Primavera de 1989.
- Discusión**. Suplemento de crítica literaria de la **Revista de Letras**, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Nº 1, 1989.
- Paradoxa**. Universidad Nacional de Rosario. Argentina. Nº 3, 1988.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN CANJE:

Anuario de Letras. UNAM. México. T.XXVI, 1988.

Atenea. Universidad de Concepción. Chile. Nº 458, 1988.

Boletín de la Academia Argentina de Letras. Argentina. T. LIII, Nsº 207/208 - 209/210, 1988.

Celestinesca. Universidad de Georgia. EE.UU. Vol. 13, Nº 1, 1989.

Cuadernos del Sur. Universidad Nacional del Sur. Argentina. Nº 13 - 1980; Nº 15 5 1982; Nº 16 - 1983; Nº 17 - 1984; Nº 18 - 1985.

Cuadernos hispanoamericanos. Instituto de Cooperación Iberoamericana. España. Nsº 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469/470, 1989. **Los complementarios/3**, 1989.

Cultura de Guatemala. Universidad Rafael Landívar. Puerto Rico. Voll. 1, 1986.

Hispanic literatures. University of Pennsylvania. EE.UU. 3º Conferencia-1977; 4º Conferencia, Vol. II-1978; 5º Conferencia-1979; 6º Conferencia-1980; 7º Conferencia-1981; 9º Conferencia-1983; 10º Conferencia-1984; 11º Conferencia-1986.

Lingüística y literatura. Universidad de Antioquia. Colombia. Nº 4-1981; Nº 5-1982; Nº 7-1984; Nº 8-1985, Nº 10-1986; Nº 13/14-1988.

Nueva Revista de Filología Hispánica. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Tomo XXXVI Nº 1, 1988.

Nueva sociedad. Venezuela. Nsº 100, 101, 102 - 1989.

Revista de la Biblioteca José Martí. Cuba. Nº 3 - 1988.

Revista de Lingüística teórica y aplicada. Universidad de Concepción. Chile. Vol. 15-1987; Vol. 26-1988.

Revista Iberoamericana. University of Pittsburg. EE.UU. Vol. LV, Nº 146/147-1989.

Revista de Literatura. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología. Tomo L Nº 100-1988.

Usac. Universidad de San Carlos. Guatemala. Nº 3-1988.