

# FILOLOGÍA

AÑO XXIX, 1-2

1996

**1996: HOMENAJE A DOS CENTENARIOS**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICAS  
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

# F I L O L O G Í A

**DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA**

**Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño**

**Comité de Redacción:**

**María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (CONICET), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Darmouth College), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).**

**La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121).**

**ISSN 0071-495 X**

# FILOLOGÍA

AÑO XXIX, 1-2

1996

**1996: HOMENAJE A DOS CENTENARIOS**

Volumen a cargo de Susana G. Artal



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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

*Decano*

Dr. LUIS A. YANES

*Vicedecano*

Prof. JOSÉ EMILIO BURUCÚA

*Secretario Académico*

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

*Secretario de Investigación y Posgrado*

Prof. FÉLIX SCHUSTER

*Secretario de Supervisión Administrativa*

Dr. ANTONIO MARCELO SCODELLARO

*El Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas dedica este volumen a dos acontecimientos memorables: el centenario de la fundación de nuestra Facultad y el del nacimiento del Dr. Amado Alonso, cuyo nombre nos honra llevar.*

*Prosecretaria de Publicaciones*

GLADYS PALAU

*Coordinador de Publicaciones*

MAURO D. DOBRUSKIN

*Consejo Editor*

BERTA BRASLAVSKY

FRANCISCO BERTELLONI

SUSANA ROMANOS DE TIRATEL

FERNANDO RODRÍGUEZ

ADRIÁN VILA

SUSANA ZANETTI

CARLOS HERRÁN

*Dirección de Imprenta*

ANTONIO D'ETTORRE

*Diagramación y composición*

NÉLIDA DOMINGUEZ VALLE

**SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS**

# EL SUBTIPO TEXTUAL *CONCLUSIONES* EN REVISTAS DE LINGÜÍSTICA HISPÁNICA: UNA PERSPECTIVA LINGÜÍSTICO-TEXTUAL CONTRASTIVA

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ocupa de un subtipo<sup>1</sup> textual clave en los artículos científicos del área lingüística: las *conclusiones*. El marco teórico de la investigación lo constituye la lingüística del texto; sus postulados y métodos son utilizados parcialmente para alcanzar un conocimiento mayor del tipo textual *artículo de investigación* que se incluye dentro de los llamados *textos para propósitos específicos* (en adelante TPE). Hasta el presente, el campo de la lingüística aplicada al estudio de TPE ha aprovechado en muy escasa medida las teorías y metodologías de la lingüística textual; una colaboración entre ambas áreas me parece pertinente y necesaria. La siguiente afirmación de P. Hartmann (1965) sobre la ocurrencia de los signos lingüísticos es especialmente relevante para los TPE:

Los signos lingüísticos solo pueden ocurrir relacionados textualmente, y solo así relacionados pueden tener sentido y éxito; relacionados textualmente significa textos que relacionan o contenidos textuales que comunican [...] Variados hablantes [...] hablan solo en textos, no en palabras tampoco en oraciones, sino a lo sumo con oraciones compuestas de palabras en textos.<sup>2</sup>

Sin embargo, el estudio y análisis de TPE se ha concentrado tradicionalmente en aspectos microestructurales y desde esta perspectiva ha realizado importantes aportes al conocimiento del inglés, alemán y francés (cfr. por ej.

<sup>1</sup> Utilizo el término *subtipo* textual para designar una parte de texto que cumple una función comunicativa propia dentro del conjunto total (el texto) y que normalmente es caracterizada por el autor como parte mediante título, recursos tipográficos o numeración.

<sup>2</sup> Traducción mía.

Savory 1967; Bungarten 1981, 1986; Kocourek 1982, Loffler-Laurian 1980, 1983). En comparación el español ha sido poco investigado. No me referiré en este artículo a las causas de esta postergación. Remito a los trabajos de Lara (1986) y Bunge (1990).

Considero que es necesario y urgente que la investigación de TPE se ocupe de aspectos macroestructurales. En este sentido es de destacar la aparición en los últimos años de propuestas concretas para incluir el macronivel en el trabajo con lenguajes específicos, por ej. Hoffmann (1983) y Baumann (1986). Crucial en ambas propuestas es el llamado a considerar en las investigaciones aspectos *formales* y *funcionales* de los textos, de acuerdo con las corrientes comunicativas vigentes en la lingüística textual. Un trabajo reciente de Gnutzmann y Oldenburg (1991) se inscribe en esta conjunción de lingüística textual y análisis de TPE, extendiendo además el campo de observación al aspecto contrastivo: los autores analizan artículos de las revistas *Language* (representativa de la lingüística de habla inglesa) y *Linguistische Berichte* (representativa de la lingüística de habla alemana) con el propósito general de demostrar la utilidad y relevancia del acercamiento textual a los TPE. Este trabajo —caracterizado como preliminar por los autores— es la base fundamental de mi investigación; utilizo en este artículo el marco de trabajo propuesto por Gnutzmann y Oldenburg, relacionándolo con algunas nociones pertenecientes a otros modelos, y lo aplico a artículos de habla hispánica. Confronto los resultados de mi análisis con los obtenidos por G & O para el inglés:<sup>3</sup> la contraposición resulta muy interesante y permite vislumbrar la posible influencia de factores culturales en las diferencias textuales relevadas.

Mi trabajo aspira a promover la reflexión sobre los principios retóricos generales y el tipo de objetivos comunicativos que guían la escritura de artículos científicos en el ámbito hispanohablante, los que indudablemente dejan ver fenómenos más complejos y amplios, como por ejemplo, lo que hoy en día se incluye bajo el campo de las *actitudes* (en este caso hacia el conocimiento). Por otro lado, este trabajo se ofrece como un aporte a la enseñanza de lenguajes específicos, que en mi opinión, debe sustentarse en un conocimiento profundo y reflexivo de los TPE.

### 1.1. ANTECEDENTES

Como lo afirmé más arriba, el estudio de lenguajes específicos desde sus inicios en la década del 60 se ha concentrado en aspectos microestructurales, especial-

<sup>3</sup> Justifica la elección del inglés el carácter de medio de comunicación internacional que ha adquirido esta lengua y, por ende, el hecho de que la bibliografía que se "consume" habitualmente en el ámbito hispánico es de habla inglesa.

mente en el léxico y en características morfológicas y sintácticas. Spillner (1983) ha distinguido dos grandes direcciones en la investigación de lenguajes para propósitos especiales: la terminológica y la funcional. La orientación terminológica considera que la característica más importante de los lenguajes científicos y técnicos radica en sus vocabularios específicos, esto es, en su terminología; la línea funcionalista se ha ocupado preferentemente de rasgos sintácticos y estilísticos sobre la base de los cuales los TPE pueden asignarse a diferentes estilos funcionales (cfr. Gläser 1983; Löffler-Laurian 1983).

En los años 70 se dio dentro de la lingüística teórica, especialmente en la europea,<sup>4</sup> un cambio fundamental: por un lado, el interés de los lingüistas se desplazó de la unidad tradicional *oración* al *texto* y ese desplazamiento fue acompañado por la consideración de los aspectos comunicativos (sin duda debido a la influencia creciente de la pragmática) que habían estado relegados a causa de la preocupación casi exclusiva por el sistema (entendido como *lengua* o *competencia*). Este cambio de paradigma alcanza a la investigación de TPE solo diez años más tarde (Gnutzmann & Oldenburg 1991); además, dentro de este campo, la consideración de aspectos textuales ha sido hasta ahora de carácter más teórico que práctico: son muy pocos los trabajos empíricos realizados bajo esta perspectiva. En el ámbito hispanohablante esta carencia es aún más dramática.

## 1.2. LA ESTRUCTURA DE LOS TPE: LA HIPÓTESIS DE UNIVERSALIDAD VS. EL CARÁCTER CULTURAL ESPECÍFICO

Una cuestión fundamental que subyace a la investigación realizada por Gnutzmann y Oldenburg es la pregunta acerca del carácter universal o dependiente de la cultura específica involucrado en el discurso científico.

Una hipótesis que dominó largo tiempo en la investigación de TPE fue formulada por Widdowson (1979) y es conocida como la hipótesis de la universalidad del discurso científico: según Widdowson, el discurso científico es básicamente independiente de su manifestación lingüística en una lengua específica; es el modo universal en que los científicos (se) comunican sobre temas científicos. La hipótesis se fundamenta en la aseveración de que los conceptos y métodos de la ciencia forman un sistema secundario y por ello requieren una estructuración discursiva específica y característica.

<sup>4</sup> En los Estados Unidos la situación es diferente: el paradigma chomskiano y otras corrientes formales no son textualistas; por esos años tampoco la sociolingüística y el variacionismo están aún interesados por el texto, situación que ha comenzado a modificarse, cfr. Schlieben-Lange 1988.

Sin embargo, un trabajo pionero de Kaplan (1966) ofrece datos que cuestionan esta hipótesis: Kaplan demostró que hablantes de diferentes lenguas naturales trasladan a la segunda lengua (en este caso el inglés) esquemas retóricos típicos de sus lenguas maternas. Este autor inició así la disciplina que hoy se conoce como retórica contrastiva, que parte del convencimiento de que existen esquemas retóricos que son específicos de la cultura en cuestión. El objeto de esta disciplina es analizar textos producidos por hablantes de diferentes lenguas para relevar y explicar diferentes problemas, entre otros, la influencia de los patrones y esquemas de la lengua materna en la escritura de la segunda lengua (Kaplan 1966, Hinds 1983), la existencia de estilos específicos en cada comunidad lingüística (Clyne 1987, 1991), la verbalización de diferentes aspectos para los mismos conceptos por diferentes culturas (Vähäpassi 1988), etc.

No es mi propósito dar una respuesta definitiva a esta controvertida cuestión del carácter universal vs. específico del discurso científico, lo cual por otro lado exigiría investigaciones empíricas a gran escala, tarea esta que escapa a mis posibilidades. El análisis que presento más adelante, realizado sobre un *corpus* limitado, revela importantes diferencias entre los artículos de *Language* y los de habla hispana. Tales diferencias, en mi opinión, tienen causas diversas: sin embargo, creo que factores culturales —relativos especialmente al sistema educativo— desempeñan un papel importante en esas diferencias. Solo un trabajo interdisciplinario basado en un *corpus* representativo podría superar el carácter hipotético de estas afirmaciones.

## 2. LA INVESTIGACIÓN

### 2.1. MARCO DE TRABAJO (GNUTZMANN & OLDENBURG 1991)

Sobre la base de los modelos teóricos de Hoffmann (1983, 1987) y Baumann (1986, 1987), los autores proponen un enfoque para el análisis de TPE basado en distinciones clásicas de la lingüística textual. El marco de trabajo está determinado por la decisión de considerar en el análisis la forma lingüística y la función comunicativa de los textos. Los pasos propuestos son: 1) elección cuidadosa del *corpus*; 2) el segundo paso se compone de cuatro fases, las tres primeras son interdependientes: a) el análisis de la macroestructura (total), b) el análisis de las *partes textuales*, c) el análisis de los *segmentos textuales* y d) el análisis de los *segmentos textuales* con el objeto de establecer el lazo entre forma lingüística y función comunicativa; 3) la evaluación de los resultados, que se realiza con la verificación del análisis por parte de los especialistas del campo en cuestión: los autores brindan especial atención a la verificación de la macroestructura y a la segmentación del texto.

La identificación de la macroestructura se basa en el conocimiento intuitivo sobre partes textuales (por ejemplo un artículo consta de *introducción*, un sector donde se informa sobre la *metodología*, *conclusiones*, etc.), en el contenido y función de esas partes, en los marcadores textuales y en los aspectos tipográficos. Tanto las partes textuales como los segmentos textuales son unidades funcionales: las partes textuales pueden reconocerse normalmente sin dificultad pues o bien el autor del texto las caracteriza y rotula como tales o bien el lector puede identificarlas con ayuda de la tipografía (marcación por medio de párrafos, párrafos, numeración, etc.) o mediante los marcadores discursivos. Los segmentos textuales son a su vez unidades funcionales menores que componen una parte textual. Los autores ejemplifican este concepto mediante la parte textual *conclusiones* de *Language*: esta se compone (en el 90% del corpus analizado por G & O) de tres segmentos textuales:

el resumen de investigaciones anteriores sobre el tema;  
 el resumen de la investigación del autor;  
 evaluación de los resultados del autor.

G & O se limitan en esta etapa preliminar a analizar partes textuales.

Es evidente que las nociones de partes y segmentos textuales se superponen parcialmente con el debatido concepto de *superestructura* de Van Dijk (1980, 1988). En la concepción de Van Dijk, sin embargo, las superestructuras son una noción puramente formal, se trata del esquema formal del texto, compuesto por categorías definidas funcionalmente: por ejemplo, en un texto narrativo, la categoría *complicación* es "llenada" por el contenido particular (*macroestructura*). La dicotomía —forma de pensamiento frecuente en Van Dijk— superestructura/macroestructura es tajante. El estatus poco claro de las superestructuras en la teoría de Van Dijk así como la relación entre macroestructuras y superestructura han sido discutidos frecuentemente en la literatura lingüística (cfr. por ej., Brinker 1988).

En mi opinión, Gnutzmann y Oldenburg, al incluir en sus nociones de *parte y segmento textual*, forma lingüística y función comunicativa, superan esa dicotomía y ofrecen un enfoque más realista y operativo para un acercamiento analítico a los textos.

## 2.2. OBJETIVOS, SELECCIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA

Me propongo analizar la parte textual *conclusiones* de revistas de lingüística hispánica con el objeto de:

a) identificar los segmentos textuales presentes y establecer la relevancia de cada uno de ellos;

- b) explicitar los indicadores lingüísticos de los segmentos textuales;
- c) identificar los esquemas textuales (orden y combinación de los segmentos textuales) y su respectiva frecuencia;
- d) verificar la extensión promedio de las *conclusiones* y establecer en qué medida estas son marcadas lingüística o tipográficamente.

El objetivo general del trabajo es investigar cuál es la función comunicativa dominante de las *conclusiones* en esta selección ejemplar de revistas hispanas de lingüística y confrontar mis resultados con los de G & O para el inglés a fin de lograr un cuadro comparativo preliminar.

La base empírica de este trabajo está compuesta por veinte artículos elegidos al azar; diez proceden de *Thesaurus* y diez de la *Revista Española de Lingüística*, en ambos casos se trata de números recientes:<sup>5</sup> la selección del *corpus* responde a los criterios establecidos por Hoffmann (1985), dado que los artículos pertenecen al mismo campo (estratificación horizontal) y representan un grado similar de abstracción (estratificación vertical) determinado esencialmente por el nivel teórico y el tipo de participantes de la comunicación (especialistas con especialistas).

Un problema serio en el análisis de artículos de habla hispana lo presenta el hecho de que frecuentemente los autores no marcan —sea con título, sea con otro recurso tipográfico— la parte textual *conclusiones*. En esos casos es necesario leer atentamente el artículo y valerse del conocimiento propio sobre el tipo textual, sobre indicadores textuales y otros recursos para identificar la conclusión.

### 2.3. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

En esta sección presento los resultados del análisis, incluyendo en los cuadros los resultados de G & O para el inglés a fin de brindar una visión contrastiva de la parte textual *conclusiones* en *Language* y en las revistas de lengua española antes mencionadas.

#### a) *Identificación de los segmentos textuales*

Como unidades básicamente funcionales los segmentos textuales son los pasos típicos que se llevan a cabo al redactar las *conclusiones*; con el empleo del

<sup>5</sup> Dado que mi propósito es confrontar mis resultados con los de Gnutzmann y Oldenburg, baso mi análisis en el mismo número de artículos que estos autores. Los artículos analizados provienen de *Thesaurus* (1989) XLIV, (1988) XLIII, (1987) XLII, (1986) XLI (en adelante, *Th.*) y de *Revista Española de Lingüística* (1989) XIX 1, (1988) XVIII 1 y (1988) XVIII 2 (en adelante, *REL*).

adjetivo *típicos* deseo destacar el carácter no obligatorio de estos segmentos. En las *conclusiones* de *Language* y de *Linguistische Berichte*, G & O identifican los siguientes segmentos textuales que tomo como punto de partida para la investigación de los artículos de mi *corpus*:

- ST<sup>6</sup> A: Resumen de los resultados propios
- ST B: Resumen de investigaciones anteriores
- ST C: Puntos fuertes y débiles de la investigación propia
- ST D: Cuestiones abiertas y probables soluciones
- ST E: Evaluación e implicaciones de los resultados propios

Una breve explicación antes de la presentación de los datos. El segmento textual A cumple la función de resumir los resultados de la investigación realizada; este segmento se refiere a la totalidad del artículo y puede incluir alguna valoración de los resultados. Por ejemplo:

De lo anteriormente expuesto puede concluirse que las diferencias entre *ut/quo* + subj. no son de carácter funcional. (*REL*)

El ST B es un resumen breve de investigaciones anteriores en el que, según G & O, suelen consignarse críticas. En los artículos aquí analizados el ST B es muy poco usual y cuando está presente, constituye frecuentemente una ratificación de otras investigaciones:

Gramáticos como Gili y Gaya habían llegado a conclusiones similares en consideraciones semánticas de construcciones perifrásticas de infinitivo. (*Th.*)

El siguiente segmento textual C —que como se verá en la próxima tabla tiene poca incidencia tanto en *Language* como en *Thesaurus* y la *Revista Española de Lingüística*<sup>7</sup> incluye los puntos fuertes y débiles de la investigación. He relevado un caso, que incluyo en la sección indicadores textuales de los segmentos textuales, en un artículo escrito por un residente en Houston. El siguiente ejemplo ilustra el segmento textual D —cuestiones abiertas y probables soluciones— :

Resulta necesario realizar [...] nuevas investigaciones históricas regionales basadas en documentación que permitirán una mejor comprensión de cuáles fueron las regiones innovadoras, qué tipo de influencias mutuas tuvieron lugar y cómo incidieron en el desarrollo del voseo en cada comarca (*Th.*).

<sup>6</sup> ST significa Segmento Textual.

<sup>7</sup> Una investigación sobre un *corpus* más amplio podría evaluar la posibilidad de reducir segmentos textuales como el C o integrarlos en otros a fin de aumentar la productividad del marco de trabajo.

El segmento textual E, la evaluación e implicaciones de la propia investigación, es un segmento de importancia en *Language* y según G & O varía de una evaluación casi neutra hasta la presentación parcial de los logros personales. Presento ejemplos en la sección indicadores de segmentos textuales.

TABLA 1: FRECUENCIA DE LOS SEGMENTOS TEXTUALES

Esta tabla brinda información sobre la frecuencia de ocurrencia de los diferentes segmentos textuales.

SEGMENTOS TEXTUALES	<i>LANGUAGE</i>	<i>THESAURUS/REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA</i>
ST A	36,3 %	60 %
ST B	18,2 %	14,28 %
ST C	5,5 %	5,73 %
ST D	7,3 %	8,6 %
ST E	32,7 %	11,5 %

Puede verse que el segmento textual dominante en los artículos de habla hispana es ST A, el resumen de los resultados. El otro contraste notable con *Language* lo constituye el ST E, con un papel destacable en la revista norteamericana y poco importante en las hispanas.

#### b) *Indicadores textuales de los ST*

A continuación presento ejemplos de las estructuras lingüísticas que realizan los segmentos textuales en los artículos.

#### ST A:

Tras el examen de los argumentos presentados por Coseriu, *podemos llegar a las siguientes conclusiones: [...] (REL).*

*Concluiremos el presente trabajo con un resumen de las pautas de comportamiento sociolingüístico más significativas [...] (Th.).*

*Del análisis anterior pueden sacarse las siguientes conclusiones [...] (Th.).*

El segmento textual A puede identificarse especialmente por el léxico: verbos como *resumir*, *concluir*, *llegar a la conclusión*, etc. son frecuentes indicadores del resumen de resultados. Es llamativo en el *corpus* el cambio de número gramatical por parte del autor individual, que utiliza en el mismo texto las formas pronominales de primera persona singular y plural:

A lo largo de este trabajo *hemos probado* [...] Ha quedado claro, a *mi juicio*, que [...] (REL).

*Hemos dado fin a nuestro* "examen de conciencia" [...] No ha sido esa, en absoluto *mi intención* [...] (Th.).

Es frecuente también la desagentivación, es decir, los recursos lingüísticos que logran postergar o borrar el "agente" humano de la acción: construcciones impersonales y pasivas con *se*, como *es indiscutible*, *es evidente*, *se concluye que*, etc. La desagentivación es un fenómeno típico del discurso científico y ha sido constatado en varias lenguas naturales (Bungarten 1989; Loffler-Laurian 1980; Ciapusio 1993).

En las revistas hispanas, además, es frecuente el empleo de construcciones verbales que confieren un carácter menos declarativo a lo dicho o decididamente hipotético:

*Los análisis lingüísticos resumidos hasta aquí y otros más completos recogidos en nuestra tesis parecen probar* nuestra hipótesis inicial en el sentido que [...] (REL).

A manera de conclusión del presente ensayo *sería posible afirmar* que el uso ha permitido verificar el planteamiento que toda expresión verbal de un hablante se genera [...] (Th.).

#### ST B:

La referencia a investigaciones anteriores se realiza mediante la cita directa, y como ya he señalado antes, puede tratarse de una ratificación o de una crítica:

*Gramáticos como Gili y Gaya habían llegado a conclusiones similares* en consideraciones semánticas de construcciones perifrásticas de infinitivo [...] (Th.).

La expresión aristotélica *κατά Γνωθικην* puede traducirse por "según un convenio" pero de ninguna forma por "históricamente motivado" según sugiere Coseriu; sería banal por parte de [...] (REL).

## ST C:

La mención de los puntos fuertes y débiles de la investigación se manifiesta lingüísticamente por medio de la modalidad hipotética en general (frases verbales con *poder* + infinitivo) y para el caso de los puntos débiles, el imperativo, que señala lo que aún debe investigarse y confirmarse. La selección léxica cumple, como en los demás segmentos, un papel predominante. En el ejemplo siguiente, puede observarse en la primera oración, el punto fuerte y, en la segunda, el punto débil:

Esta observación no solo sirve para demostrar el aspecto dinámico de las lenguas, hecho ya bien conocido en la lingüística diacrónica, sino que también *puede ofrecer un criterio de gran utilidad para la caracterización metasistemática de los dialectos del español [...] [punto fuerte]. La categorización metasistemática de los dialectos hispánicos es una hipótesis lingüística que como tal debe ser sometida a rigurosas pruebas [...] [punto débil] (Th).*

## ST D:

Este segmento señala las cuestiones pendientes y los probables caminos a seguir para resolverlas: por ello los indicadores lingüísticos que he relevado más allá del léxico son el modo imperativo y el potencial, el tiempo futuro y las interrogaciones indirectas:

*[...]habrá que extender la investigación, como lo hemos dicho al comienzo, a los demás cuentistas uruguayos contemporáneos para ver hasta qué punto puede tratarse de una modalidad literaria generacional y hasta qué punto esta se basa en una modalidad estilística del español coloquial del Uruguay [...] (Th).*

## ST E:

En este segmento se presenta la evaluación del autor sobre sus propios resultados y por ello aparecen los recursos típicos del campo evaluativo:

De esto ser así, aunque esta hipótesis no agote el conjunto de fenómenos que hoy día incluye el término enunciación, *creemos haber sentado las bases formales para una nueva descripción de la dimensión enunciativa del discurso [...] (REL).*

Las observaciones anteriores han servido de punto de partida para la exploración de los dialectos hispánicos en términos de criterios metafonológicos. [...] Por lo tanto *es de esperarse que las consideraciones metasistemáticas agreguen una nueva dimensión a la dialectología hispánica y que contribuyan a las bases teóricas de la descripción fonológica del español [...] (Th).*

TABLA 2: ESQUEMAS TEXTUALES

En esta tabla se consignan los esquemas textuales presentes, esto es el orden y combinación en que se presentan los segmentos textuales en los textos:

<i>LANGUAGE</i> (se analizaron solo 10 artículos con conclusión corta)	<i>THESAURUS/REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA</i> (18 artículos) <sup>a</sup>
BAE (1)	AEA (1)
EAE (1)	A (9) A (?) (1)
AEAE (1)	AEACE (1)
BEAE (1)	ABAB (2)
BAEBAE (1)	ABCA (1)
EBAEAE (1)	AD (2)
ABAEBEA (1)	AE (1)
ABDABD (1)	
ACEAC (1)	
ACBACACAEAE (1)	

*Language* presenta una mayor variedad de esquemas; puede observarse que ningún esquema se repite. El cuadro, en el caso de las revistas *Thesaurus* y *REL* es muy diferente: domina el esquema donde la única categoría es A (9 ocurrencias) y varios esquemas que se repiten. Hay, pues, una predominancia clara del segmento *resumen de los propios resultados*; en el resto de los esquemas, si bien hay cierta variación, en todos los casos aparece el ST A.

<sup>a</sup> Dos artículos de mi *corpus* terminan abruptamente, sin que sea posible identificar conclusiones.

TABLA 3: EXTENSIÓN

GRUPO I: CONCLUSIONES CON  $\leq$  500 PALABRAS

	<i>LANGUAGE</i>	<i>THESAURUS/REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA</i>
Número de artículos	13 (65 %)	18 (90 %)
Conclusión más extensa	433 palabras	450 palabras
Conclusión más breve	135 palabras	54 palabras
Extensión promedio	245 palabras	206 palabras

La extensión de las *conclusiones* revela también importantes diferencias. Solo el 65% de las *conclusiones* de *Language* tienen menos de 500 palabras, mientras que en *Thesaurus* y REL el porcentaje alcanza al 90%; la extensión promedio es notoriamente menor en las revistas de habla hispana y las *conclusiones* pueden ser muy breves (54 palabras frente a 135 en *Language*).

GRUPO II: CONCLUSIONES CON MÁS DE 500 PALABRAS SOLO EN *LANGUAGE*

TABLA 4: DISTINCIÓN DE LA PARTE TEXTUAL

	<i>LANGUAGE</i>	<i>THESAURUS/REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA</i>
Conclusión sin marcas tipográficas	7 (35 %)	12 (66 %)

Se verifican también diferencias entre las *conclusiones* de *Language* y las revistas de habla hispana en la caracterización o marcación de la parte textual *conclusiones* por parte del autor: en la lingüística hispanohablante es más frecuente no marcar las *conclusiones* de los artículos que en *Language*.

### 3. CONCLUSIONES

Las diferencias entre los artículos de *Language* y los de las revistas de habla hispana son en general evidentes. Gnutzmann y Oldenburg comprobaron en su estudio que las conclusiones típicas de *Language* argumentan que investigaciones anteriores sobre el mismo tema no vieron puntos importantes o que son insatisfactorias, mientras que la propia (ST A) brinda respuestas más satisfactorias a esos puntos; las conclusiones de *Language* destacan los implicaciones positivas (ST E) de la investigación. Así, la función de la conclusión de *Language* consiste en subrayar la importancia de la propia investigación. En tanto que en *Language*, el segmento textual E —la evaluación y las implicaciones de los propios resultados— tiene una importancia destacable, ese segmento tiene muy poca relevancia en los artículos de *Thesaurus* y de *Revista Española de Lingüística*: la categoría que domina en forma absoluta en estos artículos es el resumen de los propios resultados.

La frecuencia de los ST y los esquemas textuales relevados, la extensión y la caracterización (o no) de las conclusiones como tales en la muestra ejemplar de revistas de habla hispana permiten concluir que:

1. La parte textual conclusiones no tiene la relevancia que se verifica en *Language*;
2. las conclusiones son predominantemente un resumen (no evaluado) de resultados;
3. las conclusiones no son controvertidas (escasa incidencia de los ST B y E);
4. los propios resultados no son confrontados con los de otras investigaciones.

G & O consideran que los lingüistas angloparlantes tienen una actitud competitiva y que a ello, entre otros factores que no especifican, puede deberse el carácter fuerte y frecuentemente polémico de las conclusiones de *Language*.<sup>9</sup> En el corpus estudiado, los lingüistas de habla hispana se manifiestan cautos en sus afirmaciones y, en general, no polemizan con investigaciones anteriores. Los indicadores textuales de los segmentos manifiestan inseguridad en el uso de pronombres personales, preferencia por fórmulas que suprimen o mediatizan las expresiones ilocutivas (*sería posible afirmar*) y las modalidades hipotéticas.

Considero que un corpus tan reducido no permite extraer conclusiones con respecto a las posibles motivaciones, de índole cultural u otras, que puedan dar cuenta de la dominancia o importancia de ciertos segmentos textuales en el

<sup>9</sup> Los lingüistas de habla alemana se revelan menos polémicos, aunque de ninguna manera los resultados de *Linguistische Berichte* contienen valores tan extremos como los relevados aquí para las revistas de habla hispana.

subtipo *conclusiones*. Investigaciones futuras, realizadas sobre un *corpus* representativo, podrían indagar si existen motivaciones culturales en los principios que guían la escritura de artículos científicos en español. En esta contribución solo se ha intentado promover la reflexión crítica sobre el tema a partir del análisis ejemplar de un *corpus* reducido.

GUIOMAR CIAPUSCIO

Universidad de Buenos Aires  
CONICET

### OBRAS CITADAS

- BAUMANN, K. 1986. "Der Versuch einer integrativen Betrachtung des linguistischen Phänomens 'Fachtext'". *Deutsch als Fremdsprache* 23, 96-102.
- BRINKER, K. 1988. *Linguistische Textanalyse*. Berlin, E. Schmidt.
- BUNGARTEN, TH. 1981. (ed.) *Wissenschaftssprache*. München, Fink.
- BUNGARTEN, TH. 1986. (ed.) *Wissenschaft und Gesellschaft*. Hamburg, Akademie.
- BUNGE, M. 1990. "La ciencia y la técnica en una sociedad democrática", *Arbor* CXXXVI, 534-535. 13-42.
- CIAPUSCIO, G. 1993. *Wissenschaft für den Laien: Untersuchungen zu populärwissenschaftlichen Nachrichten aus Argentinien*. Bonn, Romanistischer Verlag.
- CLYNE, M. 1987. "Cultural Differences in the Organization of Academic Texts", *Journal of Pragmatics* 11, 211-247.
- \_\_\_\_\_. 1991. "The Sociocultural Dimension: The Dilemma of the German-speaking Scholar". En SCHRÖDER, H. (ed.), *Subject-oriented Texts*. Berlin, W. de Gruyter.
- GLÄSER, R. 1983. *Fachstile des Englischen*. Leipzig, VEB Enzyklopädie.
- GNUTZMANN, C. & H. OLDENBURG. 1991. "Contrastive Text Linguistics in LSP-Research: Theoretical Considerations and some Preliminary Findings". En SCHROEDER, H. (ed.): *Subject-Oriented Texts: Languages for Special Purposes & Text Theory*. Berlin/New York, W. de Gruyter.
- HARTMANN, P. 1965. "Zum Begriff des sprachlichen Zeichens", *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 21, 205-222.
- HINDS, J. 1983. "Contrastive Rhetoric: Japanese and English", *Text* 3 (2).
- HOFFMANN, L. 1983. "Kumulative Analyse wissenschaftlicher Texte als Grundlage für die Beschreibung und Klassifizierung von Fachtextsorten", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 32, 13-17.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*. Tübingen, Narr.

- \_\_\_\_\_. 1987. "Der Fachtext als strukturierte und funktionale Ganzheit". En HOFFMANN, L. (ed.): *Fachsprachen - Instrument und Objekt*. Leipzig, VEB Enzyklopädie, 7-9.
- KAPLAN, R. 1966. "Cultural thought patterns in intercultural communication", *Language Learning* 16, 1-20.
- KOCOUREK, P. 1982. *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden.
- LARA, L. 1986. "Wissenschaftlich-technische Fachsprachen in Lateinamerika und der Entwicklungsstand des Spanischen. Das Beispiel México". En BUNGARTEN, TH. 1986, 180-198.
- LOFFLER-LAURIAN, A. M. 1980. "L'expression du locuteur dans les discours scientifiques: 'Je', 'Nous' et 'On' dans quelques textes de chimie et de physique", *Revue de Linguistique Romane* 44, 135-157.
- \_\_\_\_\_. 1983. "Typologie des discours scientifiques: deux approches", *Études de Linguistique Appliquée* 51.
- SAVORY, TH. 1967. *The Language of Science*. London, André Deutsch Limited.
- SCHLIEBEN-LANGE, B. 1988. "Text". En U. AMMON (ed.), *Sociolinguistics - Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society* (second volume). Berlin, W. de Gruyter, 1205-1215.
- SPILLNER, B. 1983. "Methodische Aufgaben der Fachsprachenforschung und ihre Konsequenzen für den Fachsprachenunterricht". En KELZ, H. P. (ed.), *Fachsprache I*. Bonn, Dümmler, 16-29.
- VÄHÄPASSI, A. 1988. "The problem of Selection of Writing Tasks in Cross-Cultural Study". En A. PURVES (ed.), *Writing across Cultures*.
- WIDDOWSON, H. 1979. "The description of scientific language". En WIDDOWSON, H., *Explorations in applied linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 51-61.



## ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA: LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA EN EL FIN DE SIGLO

La fotografía llegó a América apenas un año después de su presentación en la Academia de Ciencias de París, a bordo del navío escuela belga-francés *L'Orientale*. En él viajaba el Abate Compte, encargado de operar una máquina de daguerrotipos, según instrucciones del mismo Daguerre. El invento francés pone a funcionar un conjunto de discursos que difunden sus características y explican su uso. En general, los relatos producidos en el Río de la Plata sobre el tema presentan como constante el asombro por los resultados y la técnica empleada; pero en la descripción de las operaciones necesarias para realizar una toma, se deslizan frases que delatan el imaginario mágico construido en torno a este adelanto tecnológico en los finales del siglo.

En la *Gaceta Mercantil* (Buenos Aires, 10 de marzo de 1840, 2-3), el artículo “Física. Explicación del daguerrotipo” expone que “hechas estas tres operaciones, estas tres especies de incubaciones, casi tan *milagrosas* como la incubación de un huevo de donde ha de salir vivo el pollo, está terminado el *misterio* y no falta mas que hacer sufrir una especie de bautismo á este nuevo ser de la creación humana sumergiéndole en agua de hiposulfito de sosa”. Finalmente señala que “la imágen que resulta de estas operaciones que pudieran llamarse *diabólicas* [...] es un *secreto* que tiene contacto á un mismo tiempo con los intereses de las artes y de las ciencias” (la cursiva es mía).

Entre pollos, incubaciones y bautismos, el procedimiento que Daguerre presentó ante la Academia de Ciencias de París se despliega en torno al secreto, en torno a un misterio que linda con el milagro y el maleficio.<sup>1</sup> Es aquí, en el

<sup>1</sup> Otro ejemplo similar lo constituye el artículo de Teodoro Vilarderbó publicado en *El Nacional* de Montevideo, en el mismo año. En él, el autor puntualiza que “la inclinación de 45 grados que se da á la lámina es indispensable [...] para que los objetos se presenten en posición vertical”. Bécquer Casaballe y Cuarterolo (13) atribuyen esta información, no a la imaginación del científico uruguayo, sino a un comentario del propio Compte “en un afán de revestir de un áurea misteriosa a sus ensayos”. Más allá de quién fue el responsable de esta apreciación, ella indica otra de las manifestaciones de la dualidad de la práctica fotográfica: un aspecto mágico ligado al misterio y otro vinculado a la “racionalidad” científica en ese momento particular de su historia.

intersticio entre la ciencia que todo lo expone y el secreto que no deja de retacearse, donde la fotografía define su estatuto ambiguo, su carácter dual que se liga fundamentalmente a tres problemas interdependientes: el modo de concebir el proceso de representación, el rol del sujeto involucrado en dicha práctica y el estatuto que se le confiere a la técnica en toda producción simbólica.

#### EL ESTATUTO AMBIGUO DE LA PRÁCTICA FOTOGRAFICA

La fotografía es una técnica que nace emparentada con el modo en que se piensa la representación en ese momento histórico y como tal es recibida en términos de perfeccionamiento o evolución de la mimesis. “Retratos en tarjeta á 50 pesos la docena, en cuadros y cajas desde 20 pesos para arriba con toda *perfección y semejanza*” dice un aviso de *El Nacional* (Buenos Aires, 25 de julio de 1867, 4 -la cursiva es mía).

El daguerrotipo se apropia de los criterios pictóricos imperantes y los supera, ya que la representación que ofrece es más *veraz*. La frase de Delaroche, que anuncia la muerte de la pintura luego de la sesión en la Academia de Ciencias de París, o las conocidas palabras de Baudelaire, que ubican a la fotografía como “criada de las artes” ponen en primer plano la capacidad mimética de lo fotográfico pero también, la imposibilidad de pensar esta técnica en relación con otro criterio de representación. Desde posiciones opuestas, el fotógrafo solo advierte una competidora peligrosa y el poeta, una confirmación del criterio naturalista, con el que desacuerda.

Otro aspecto que refuerza esta zona de comparación entre lo pictórico y lo fotográfico es la noción de representación objetiva o imparcial que se supone en la técnica. En sus comienzos, la fotografía se perfila como un modo particular de perfeccionamiento de la representación mimética: es una mimesis sin subjetividad. Fox Talbot, creador de otra técnica fotográfica contemporánea a la de Daguerre, plantea su invento como el resultado del “lápiz de la naturaleza” debido a que las imágenes se fijan “con la sola intervención de la Luz, sin ayuda del lápiz del artista”.<sup>2</sup> Esta idea también está en el nombre que Niepce junto con Daguerre proponen para su descubrimiento: *heliografía* (arte de grabar con el sol o escritura solar). Continuando este argumento, Juan Bautista Alberdi señala que “entre un retrato impreso por el sol, criatura secundaria, y un retrato pintado por Madrazo, criatura privilegiada de la creación, los que entienden algo de

<sup>2</sup> Fox Talbot es el creador del calotipo, también llamado talbotipo. Esta técnica utilizaba papel —a diferencia del procedimiento ideado por Daguerre que recurría a las planchas de metal— y permitía obtener copias por simple contacto. La calotipia es en verdad, el primer procedimiento que permite la reproductibilidad técnica de las imágenes, ya que los daguerrotipos, al no poder ser copiados nuevamente, reproducían técnicamente lo retratado, pero eran en sí mismos originales.

belleza han de decidirse por la obra del artista inteligente” (citado por Bécquer Casaballe, 29). Sus palabras valoran positivamente la capacidad mimética de la fotografía, de acuerdo con los criterios estéticos de la época, pero ponen en escena la imposibilidad de advertir la presencia del fotógrafo, que permanece velado tras la primacía tecnológica.

La imagen fotográfica no se presenta como el resultado de una subjetividad, sino como producto del “lápiz de la naturaleza”; es el sol y no el fotógrafo, el que a través de una técnica particular, compone lo retratado. Esta imposibilidad de advertir la subjetividad involucrada en dicha práctica y la concepción reacia a considerar la técnica como elemento indispensable de cualquier producción estética, le niegan a la fotografía la caracterización de actividad artística, en ese momento de su desarrollo histórico. Debray (122) historiza el lugar que se le asigna a la técnica en el momento de pensar las prácticas estéticas, cuando revisa la resistencia de la filosofía o de la crítica a ejercer una lectura de lo estético que no niegue su historia material —producción, mercado, difusión, circulación y técnica—, que no organice “un gusto innato, sin formación; un oficio espontáneo, sin aprendizaje; en suma, un arte acabado sin factores de arte”.<sup>3</sup> En este sentido, pueden oponerse las concepciones de estos fotógrafos, que ven en la imagen un punto máximo en la reproducción de lo real y las de las vanguardias fotográficas que, al revalorizar los procedimientos materiales de su propia práctica, persiguen imágenes más abstractas y con argumentos similares a los esgrimidos por los pintores modernistas y cubistas para rechazar lo mimético pictórico (Véase Sontag, especialmente 95-122). Poner en serie estos dos momentos, demuestra que el carácter indicial o icónico de la imagen fotográfica no responde tanto a características o funciones intrínsecas de la imagen,<sup>4</sup> como a la recepción originada por su difusión y su propio desarrollo técnico. Si a mediados de siglo la imagen es el resultado de una técnica que opera “sola”, es lógico que sea recibida como una huella que el retratado imprime sobre el papel con ayuda de la luz, un índice —en términos peirceanos—. La historia de la fotografía, los discursos que la difunden, la cotidianeidad de los procedimientos

<sup>3</sup> Walter Benjamin (64-65) se refiere a este tema cuando cita las objeciones que el periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger* hace a la técnica fotográfica, expresando “con toda su pesadez y tosquedad este concepto filisteo de *arte* al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente una técnica nueva.” No obstante, señala Benjamin, los teóricos de la fotografía procuraron casi a lo largo de un siglo carearse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este “concepto fetichista del arte, concepto radicalmente antitécnico”.

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer en *La imagen precaria* (Madrid, Cátedra, 1990, 76) caracteriza a la fotografía como “construcción receptiva no estable”, en tanto la recepción puede privilegiar su polo icónico o el indicial. Al explicar esta tensión, afirma que “se debe a que el signo fotográfico es un signo complejo, formado por dos funciones semióticas que fuera de la fotografía están distribuidas en signos autónomos”.

técnicos, la configuración de una relativa especificidad dada por su inclusión en las prácticas estéticas, permitirán que las vanguardias del siglo XX adviertan el carácter de construcción no meramente referencial que posee la imagen —su polo icónico— y a la vez, se resguarde una zona de la práctica fotográfica como espacio de lo testimonial. Esta zona indicial, donde las imágenes continúan simulando la imparcialidad técnica, organiza, en nuestro siglo, la recepción propia de la imagen de prensa. Poner en serie esto dos momentos indica que la historia del desarrollo tecnológico en fotografía es —tal vez con mayor visibilidad que en cualquier otra práctica— la historia del concepto de representación y de los modos particulares en que circula, es recibida y producida toda práctica significativa.

Si bien el siglo XX y la difusión de la cámara fotográfica permitirán pensar que los objetos pueden ser representados en formas absolutamente diferentes y que la presencia del fotógrafo es decisiva para la imagen, el siglo XIX se mostrará expectante ante una copia que borra sus marcas de producción. Esto no significa que el fotógrafo sea prescindible, ya que posee un saber particular y específico en tanto conoce en mayor o menor medida —según el caso— la técnica a utilizar; pero la imagen no es su producción. Los inicios de la fotografía lo colocan como mediador entre la imagen y su objeto, como operador neutral de este invento y una prueba de ello es que la ley que asimila la fotografía a las producciones intelectuales para protegerla como a un libro o un cuadro aparece en Francia, por ejemplo, recién en 1957. Otro punto relevante es el hecho de que los primeros retratistas no firmaran sus fotografías, cosa que sí hacían los pintores de retratos.<sup>5</sup>

En realidad, el lugar del *profesor daguerrotipista* —como se autodenominaban hasta 1870— podría asociarse, desde una perspectiva actual, al sujeto de un saber no académico, el saber de un oficio que aglutinaba diversas cuestiones sin demasiada especificidad.<sup>6</sup> Pero a su vez, la figura casi arltiana del

<sup>5</sup> En 1866, *El Avisador. Guía General de Comercio y de Forasteros* publica uno de los tantos avisos que sostienen la polémica mantenida entre Loudet y Lahore: "Este establecimiento es el más vasto y el más adecuado para el arte que hay en esta ciudad, se recomienda por la perfección de los retratos que en él se obtienen. Para no equivocarse. Todos los retratos que se han entregado al público desde 2 años con el rótulo Emilio Lahore y Cía son obra mía" afirma Loudet, ex-empleado del estudio Lahore y Cía. en el momento de la publicación. Este tipo de disputas por la autoría de las imágenes no contradice lo que venimos planteando, porque la discusión no se entabla en términos de "capacidad artística" sino de mayor conocimiento de la técnica fotográfica que prueba la autenticidad de un producto y su "perfección" (Véase Bécquer Casaballe-Cuarterolo, 22).

<sup>6</sup> Juan Gómez (46) cita un aviso de un fotógrafo que se dedica a la "enseñanza del daguerrotipo y también a componer paraguas, abanicos y sombrillas". Otro caso de reunión de saberes diversos en el fotógrafo, es el de Christiano Junior, que publica en la *Guía de Forasteros* un aviso en el que publicita sus retratos y un producto llamado Licor Germinativo Oliden, que se vendía para "prevenir cólera, diarrea, cólicos, etc."

fotógrafo, manipulador de cloruro férrico, vapor mercurial y otras sustancias —un alquimista más que un científico, a los ojos del siglo— expulsa la actividad que realiza del terreno consagrado a la ciencia.<sup>7</sup>

“Un pintor hacía una carrera, un fotógrafo ejercía un oficio. No es un creador, sino un artesano, y el éxito de la *curiosidad* suscitada por sus exposiciones no se puede comparar con el prestigio de los grandes salones del siglo XIX” (Debray, 225 -La cursiva es mía). La fotografía, muy mágica para ser científica, muy técnica para ser estética, queda en el espacio ambivalente de la *rareza* o la *curiosidad*, exponiendo los límites de las concepciones e instituciones que sostienen ambas prácticas y retardando la constitución de una zona de relativa especificidad o autonomía para ella.

Al no incluirse totalmente en el terreno estético, al no presentarse como producto de la mirada de un sujeto particular, las imágenes no suponen una contemplación absolutamente pasiva a la manera de los objetos de la estética burguesa contra los que se pronuncian las vanguardias históricas. A diferencia de la pintura —que difuminaba su materialidad técnica y que había configurado para sí un espacio de relativa autonomía basado en una presencia *fuerte* del sujeto— las imágenes fotográficas estimulan una lectura particular sobre la “verdad” de su representación: en una fotografía “no es una superficie plana que se contempla, es la naturaleza en todos sus relieves, con toda su admirable verdad”. Esta afirmación perteneciente a una nota del diario *El Pueblo* se refiere a los retratos de bulto<sup>8</sup> e indica que cada procedimiento nuevo será leído como una superación del anterior en términos de capacidad de mimesis. Además, la evolución de la técnica fotográfica colocará en el centro de esta práctica una lógica mercantil basada en la *novedad*, tal como lo señala un aviso de Meeks y Kelsey: “No más daguerrotipos. Estos son del estilo antiguo... y ya no se toman por los mejores artistas en ninguna parte del mundo. Pida

<sup>7</sup> Los procedimientos efectuados por el fotógrafo a fin de realizar la toma, explicitan que su relación con la técnica presentaba muy pocas mediaciones. En el artículo de la *Gaceta Mercantil* citado al comienzo del trabajo, se detalla que el fotógrafo sensibilizaba una placa de cobre pulida con una fina capa de plata, mediante la exposición al vapor de hierro o yodo. Luego la colocaba en la cámara oscura y captaba a los fotografiados durante 15 minutos aproximadamente. Para revelarla, se exponía dicha placa al vapor de mercurio y se calentaba sobre un mechero de alcohol. La imagen se fijaba, lavándola con sal y luego con agua destilada. Recién en los comienzos de este siglo, con las cámaras transportables —la Kodak N° 1 se presenta al público en 1895— y con la comercialización del papel impregnado en cloruro férrico, el fotógrafo podrá distanciarse de la manipulación de sustancias químicas para el preparado de la fotografía.

<sup>8</sup> Con este nombre, se denominaba comúnmente a la fotografía estereoscópica, popularizada a mediados del siglo. Consistía en dos tomas contiguas efectuadas con una cámara de lente doble, que luego de ser reveladas, se superponían sobre un cartón rígido utilizando una lente de aumento. Esta técnica permitía obtener una imagen que resaltaba el relieve de la figura y sugería tridimensionalidad.

ambrotipos.” Renovación tecnológica que diseña un mapa de distribución de los fotógrafos, ya que la novedad obliga a la actualización constante o a la migración hacia el interior del país, en el caso de aquellos fotógrafos que no pudieran seguir el ritmo de los adelantos técnicos.

Entre la *rareza* o *curiosidad* que suscita y la *verdad* que ofrece, la imagen fotográfica podrá ser pensada en cierta medida, como una porción de realidad capturada por la imparcialidad técnica. Por eso, toda innovación tecnológica se concebirá como un adelanto en esa posesión del mundo, que excede a una individualidad y se propone como resultado de la victoria de la inteligencia o el desarrollo humano. Un ejemplo de este efecto en su recepción se ve en la integración de la técnica fotográfica al polo del progreso civilizador liberal que se opone a la superstición religiosa, la tiranía rosista o la barbarie. Dice Sarmiento (VII, 307), al describir la situación de San Juan en 1863:

El gobierno era mason segun los rumores que corrian entre la jente llana, i había llevado la impiedad hasta hacer de una iglesia una escuela; de una capellanía una quinta normal. La fotografia recientemente introducida, prestaba con sus imágenes asidero a invenciones supersticiosas; i sacerdotes paniaguados con el partido antiguo de Rosas, a quien debian posicion i honores, esplicaban devotamente desde el púlpito toda la abominación de la masonería.

La técnica reproductiva marcará la historia de la imagen como un proceso de cumplimiento de la aspiración burguesa de reproducir perfectamente el mundo perceptual, como una lucha contra “el fantasma de una clase convertido en el de una cultura”, como un modo de llevar a cabo “la *conquista de la naturaleza* triunfando sobre la muerte” (Burch, 22). De hecho, el sueño de Edison antes de crear el cinematógrafo era el de asociar a su fonógrafo un aparato capaz de reproducir imágenes que permitiesen escuchar artistas muertos. En este sentido, si la antigüedad reverencia a la imagen no como duplicación sino como presencia de la divinidad —tal es la función del ídolo— la era moderna leerá en las tecnologías de reproducción visual, su victoria sobre el mundo, su propio poder capaz de conjurar la finitud de la vida.

#### TANATOGRAFÍA Y DIFERENCIA

Este triunfo de la razón práctica sobre la muerte sobrevuela la recepción y el uso primero de la fotografía: el retrato. La práctica del retrato es, hasta avanzada la mitad del siglo —en que aparecen los primeros álbumes de vistas de la ciudad y se comercializan este tipo de imágenes— el uso principal del invento de Daguerre y las técnicas que lo preceden. Sin embargo, el retrato a los muertos “a los que se les daba una apariencia de vida” —como dice el anuncio publicado

en *El Nacional* en 1867— está en el origen mismo de la primera práctica fotográfica. En términos de Debray (25), “sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar.” El retrato a vivos y muertos confirma la finitud del retratado y coloca a la técnica en el espacio mágico de la conjuración, al enfrentar la descomposición mortuoria —esa ambivalencia entre presencia-ausencia que es el cadáver— y reponer la corporalidad. El uso burgués de la imagen, cuya máxima expresión es la toma de retratos familiares o individuales, reformula el concepto de representación que ofrece la fotografía: representar no es hacer presente lo ausente, ni duplicarlo, sino producir una presencia humana.

A diferencia de los otros nombres asignados a los distintos procedimientos fotográficos —los que remiten a sus inventores, como *daguerrotipia* o *talbotipia*, o los que reponen la copia de lo natural, como *heliografía* o *calotipia*— el término que Frederick Archer elige para su técnica, *ambrotipia*<sup>9</sup> (*ámbrotos*=inmortal y *typos*=imagen), sintetiza un uso particular de la tecnología visual: *tanatografía* podemos denominarla desde su envés de una clase que someterá el mundo representándose, disponiendo de él.

La práctica fotográfica, en tanto escritura de la muerte, se configura como verdadera tecnología del yo, puesto que transforma e inmortaliza una subjetividad, pero también define un conjunto de técnicas signícas y de poder.<sup>10</sup> La imagen reorganiza sistemas de significaciones, ordena los gestos, inmoviliza los cuerpos. Florencio Madero (211-212) narra la toma de un retrato a Juan Thompson, Treserra, Juan, Toribio y Jacobo Varela. El fotógrafo era Florencio Varela, uno de los primeros aficionados nacionales a la fotografía. Varela plantó la máquina fotográfica y

renovó sus órdenes, á saber: —inmóviles, aunque el mundo se venga abajo; no reírse y mirar fijamente á la banderita colocada sobre la misma máquina. [...] Diez y seis minutos, corridos por riquísimo reloj, eran indispensables. El grupo —puede decirse intelectual todo, si se me permite— llevaba ya once de una inmovilidad, rival de la del soldado alemán; cuando, héte aquí, que á las aristocráticas matronas de Artigas —esposas de los doctores Mr. Brunell y Fermín Ferreira— las ocurrió venir á visitar mi familia [...] y, una de aquellas, se expresó así:

<sup>9</sup> Procedimiento fotográfico de origen inglés y difundido en el país a fines de 1850. Se caracterizaba por la utilización de vidrio como soporte de la imagen y por un costo menor que el del daguerrotipo.

<sup>10</sup> Foucault (48) conceptualiza las tecnologías como “conjunto de técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos” y distingue —pese a que no funcionan nunca por separado— tecnologías de producción, de signos, de poder y tecnologías del yo. Estas últimas operan sobre la corporalidad, las conductas, o pensamientos obteniendo una transformación en el sujeto “con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.”

—Muy buenas tardes, señores.

(nadie contestó): —“como si de palo fueren”. [...]

—Muy buenas tardes señor Thompson.

Este caballero, sintió subírsele la sangre á la cabeza, y color de batata pasmada verde, colorado y amarillo sin mover un solo músculo, sin mover los labios, dejó escapar de sus cuerdas vocales, por una boca entreabierta, que parecía un tajo, esta frase:

—... is ... énsen, no... oémos a..lar.. [Dispensen... no podemos hablar]

Una carcajada general mató el ensayo, que quedó para otro día, pues las horas que aun quedaban también eran pocas para suplicar perdones y presentar todas las disculpas á tan distinguidas damas...

La tecnología visual somete los cuerpos, la imagen no podrá reemplazarlos, pero producirá su presencia cuando perezcan. La edificación de este mausoleo familiar resemantiza y justifica la violación de la compostura y los buenos modales como pacto entre iguales. Este sueño que Burch define como el sueño del Dr. Frankenstein —o en términos nacionales, el sueño de Morel— es el sueño de una clase que se santificará a sí misma y verá en el uso de esta nueva técnica una de las tantas tecnologías de dominio político del otro.

Para un siglo en el que “las culturas se leen como cuerpos” y “los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales” (Molloy, 129), la *curiosidad* fotográfica otorgará la técnica por excelencia a partir de la cual, todo signo será un monumento, un trazo del lápiz de la naturaleza que resguarde el presente para el futuro. Pozzo, un fotógrafo radicado en Argentina desde 1850, anuda el triunfo sobre el gobierno del país como una estancia —el triunfo sobre Rosas—, la identidad rural y los proyectos civilizadores en el famoso retrato a Urquiza en su entrada triunfal a Buenos Aires. Urquiza es retratado con pañuelo al cuello, galera de copa y poncho a rayas.

Años después, el mismo fotógrafo participará junto con topógrafos y otros hombres de ciencia, en la campaña roquista al desierto. Sus tomas, que constituyen el primer trabajo en fotografía periodística argentina, no trascendieron más allá de un estrecho círculo de la sociedad porteña, sin embargo, terminada la guerra, este fotógrafo fue condecorado con el grado de capitán y una chacra. Estas fotografías, que Bécquer Casaballe y Cuarterolo (42) califican de “ingenuas y hasta complacientes”, evidencian la identificación de este fotógrafo con la política del 80: casi no hay fotos de enfrentamientos, muertos o mutilados sino que la mayor cantidad de material fotográfico lo constituyen las diferentes escenas militares. En ellas, los grupos no se representan cumpliendo acciones propias de la guerra, sino posando para la foto en sus asentamientos y cuarteles.

En la década del 80, la fotografía comienza a ser reconocida por sus propios productores como un espacio de disputa por la representación. En 1876, Christiano Junior, presenta *Vistas y Costumbres de la República Argentina-*

*Provincia de Buenos Aires*, un trabajo que polemiza con *Vedute di Buenos Ayres* de Benito Panunzi. Ambos fotógrafos reúnen un conjunto de imágenes que presentan como un testimonio de las prácticas sociales, los edificios y los emblemas que sintetizan una imagen de Buenos Aires, pero también de la Argentina en la que viven. Benito Panunzi, un fotógrafo italiano que se instala en la ciudad en 1860 pero que abandona el retrato por encargo para realizar giras por la campaña, reúne en su trabajo escenas de campo y actividades propias de los gauchos. Christiano Junior, un fotógrafo que había sido premiado en la Exposición Nacional de Córdoba realizada durante el gobierno de Sarmiento y que participa junto con otros colegas en la dirección de diversos estudios y galerías en la villa fotográfica,<sup>11</sup> configura en su álbum una imagen de la república en términos del programa de la generación del 80. En la introducción, polemiza con los fotógrafos que presentan “únicamente escenas de campo, donde solo se transparenta la vida rústica, prescindiendo de aquellos signos inequívocos del progreso, que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades” (Christiano Junior, 1). En su trabajo proliferan las fotografías del Gasómetro, la Estación central del Ferrocarril, el Palacio del Congreso, que “discuten” con la Argentina como espacio de la vida rural presentada por Panunzi. En el libro de Christiano Junior, cuyas tapas tienen un dibujo en el que dos gauchos saludan al tren quitándose el sombrero, el proyecto civilizador se exhibe para sí mismo y también se ofrece a la mirada extranjera: “tiempo era de que los estraños, que visitan esta parte de la América del Sur, al regresar á sus lares, encontrasen en la populosa Buenos Aires, una galería donde los cuadros que la realidad ofreció ante sus ojos, pudieran transportarse con la facilidad de este álbum.” (Christiano Junior, 1)

La técnica fotográfica, que proporciona representaciones hegemónicas, también organiza los modos de configurar la imagen de la diferencia. A la manera de un trofeo de batalla, la fotografía se tornará una técnica que se ejerce sobre el cuerpo derrotado. Pozo pedirá autorización a Roca para tomarle un retrato al cacique Pincen luego de ser vencido, pero la imagen insistirá en retener aquello contra lo que se combatía: la otredad del indio, la barbarie que debía conjurarse. Francisco Moreno se acerca al cacique y le dice en lengua araucana que se quite las botas y el poncho y que pose “como si estuviera con sus indios en el desierto” (*La Nación*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1878, 1). De allí surgirá la foto del cacique lanza en mano, con el torso desnudo, cubierto solo con un chiripá.

<sup>11</sup> La toma de daguerrotipos define un espacio urbano propio al ocupar la Vieja Recova con estudios de fotografía desplazando a los comercios que vendían carnes y verduras. Esta zona, llamada villa fotográfica, se transforma en un lugar de prestigio para los profesionales que tenían sus estudios allí, a medida que transcurre el tiempo y la práctica fotográfica se difunde.

El otro como espectáculo que contemplar es también la encarnación de una escena que se espera ya concluida. La cultura indígena se ofrece como una pura alteridad que ya no amenaza en tanto se cosifica a través de la cámara oscura: “VISTAS de los principales edificios y puntos de la ciudad, de sus cercanías y de otros países, INDIOS retratos sueltos y en grupos de muchísimas tribus diversas” dice un anuncio de *El Nacional* (Buenos Aires, 6 de julio de 1867, 4).

Es significativa al respecto, una de las primeras menciones nacionales a la daguerrotipia. Se trata de una carta de Mariquita Sánchez, a su hijo Juan Thompson, en la que se refiere al buque que trae la primera máquina a América, diciendo que “es una expedición romántica de muchachos ricos atronados, llevan profesores y hacen estudios. A bordo han tenido mil peleas ya y se van quedando algunas de estas resultas por los países que van pasando. Cosa curiosa la tal expedición” (citado por Gómez, 36).

En 1840, la agudeza de sus palabras —que también reconocen la marca de europeidad y de exotismo que tendrán los primeros fotógrafos— vislumbra el nudo entre imagen y delito y anticipa un uso que se hará visible a fines del siglo, donde la tecnología visual será tecnología de dominio pero ya no del bárbaro sino del sospechoso urbano, del enemigo inmiscuido en el propio territorio. En 1899 una disposición municipal obliga a los cocheros a retratarse para confeccionar una ficha de los titulares de los vehículos. La carta que dirigen al intendente municipal y que se publica en *El Nacional* (Buenos Aires, 8 de abril de 1899) expone que “tan sólo las prostitutas, sus explotadores y los ladrones conocidos son retratados y ello sin protesta de nadie.” Según esta nota, los cocheros discuten esta medida porque “piden dignidad y no befa; protección y no vejamen; respeto á nuestra vida y no humillación y vergüenza”. Algunas fotos de la época ilustran este conflicto que culmina en una huelga, en la que los carruajes desfilan por la ciudad llevando carteles que dicen: “Retraten a los ladrones públicos”, “No somos vagos”, “Retraten a los caloteadores”.

PAOLA CORTÉS ROCCA

Instituto de Filología y Literaturas  
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

#### OBRAS CITADAS

BÉCQUER CASABALLE, AMADO y MIGUEL CUARTEROLO. 1985. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense (1840-1940)*. Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo.

- BENJAMIN, WALTER. 1989. "Pequeña historia de la fotografía." *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 61-86.
- BURCH, NOEL. 1991. *El tragaluz al infinito*. Madrid, Cátedra.
- CHRISTIANO JUNIOR. 1876. *Vistas y costumbres de la República Argentina*. Buenos Aires, Peuser.
- DEBRAY, RÉGIS. 1994. *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, MICHEL. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ, JUAN. 1986. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, Edición del autor.
- MADERO, FLORENCIO. 1904. "Sobre el daguerrotipo." *Revista Nacional* (Buenos Aires) II, 38, 207-215.
- MOLLOY, SYLVIA. 1994. "La política de la pose." En JOSEFINA LUDMER (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 128-138.
- SARMIENTO, DOMINGO. 1899. *El Chacho. Obras... publicadas bajos los auspicios del Gobierno Arjentino*. Buenos Aires, Imprenta Gutemberg, vol. VII.



## NUEVOS DATOS SOBRE LA VIDA DEL ROPERO DE CÓRDOBA ANTÓN DE MONTORO<sup>1</sup>

La vida del poeta cordobés Antón de Montoro coincide con el período de gestación de uno de los problemas socioeconómicos más importantes de los siglos XVI y XVII: el problema converso. Montoro nace aproximadamente trece años después de las matanzas de judíos de 1391 y en su *corpus* poético da cuenta del paulatino aumento de hostilidades contra los conversos que se lleva a cabo en la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XV.<sup>2</sup> El Roperero, autor de alrededor de 166 poemas satíricos, históricos, de amor cortés y de circunstancias, vive en Córdoba durante más de setenta años y presencia la implementación de los primeros estatutos de limpieza de sangre contra los conversos y las agitaciones populares de la séptima década del siglo. A diferencia de otros neocristianos que mantuvieron posiciones de ocultación frente a los hostigamientos, Montoro siempre afirmó en sus textos su origen judío y denunció la injusticia de las persecuciones. Aunque se pensaba que había muerto poco después de otorgar testamento el 31 de marzo de 1477 (Ramírez de Arellano 1900, 487-488), una serie de documentos del Archivo de Protocolos de

<sup>1</sup> Este artículo no hubiera sido posible sin la beca que me concedió la American Philosophical Society para desarrollar esta investigación en los archivos cordobeses. Quiero dar las gracias a dicha institución y a doña Consuelo Gutiérrez del Arroyo, paleógrafa y archivera del Archivo Histórico Nacional de Madrid, quien con generosidad y entusiasmo, transcribió el documento de donación a Elvira Vallés que figura en el apéndice documental.

<sup>2</sup> Algunos críticos utilizan el poema de primer verso "Oh Roperero amargo y triste" para situar la fecha del nacimiento del poeta alrededor de 1404 (Cotarelo y Mori 1900, 8-9; Menéndez y Pelayo 1944, II, 303; Rodríguez Puértolas 1981, 297). Sin embargo, dado que la fuente no es de índole histórica sino literaria, el verso "setenta años que naciste" debe considerarse una aproximación poética. Para un análisis detallado del componente histórico y formal de este texto de protesta política, véase Costa 1990, 202-204.

Córdoba prueban que aún estaba vivo el 14 de diciembre de 1482, es decir, tres meses después del nombramiento de inquisidores para dicha ciudad.<sup>3</sup>

Los motines antijudíos que anteceden y probablemente marcan el nacimiento del Roperio, constituyen uno de los hechos más cargados de trascendencia de la historia medieval española. Entre el 6 de junio y el 13 de agosto de 1391, la población cristiana asalta y saquea las juderías de ciudades como Sevilla, Córdoba, Ciudad Real, Toledo, León, Palencia, Burgos, Valencia, Barcelona, Gerona y Lérida y, a consecuencia de la violencia, los guetos se despueblan y muchas aljamas desaparecen para siempre (Véase Domínguez Ortiz, 15 y mapa 5; Amador de los Ríos, II, 362-380; Baer, II, 97; Wolff, 8-17). Aunque en cada región hubo factores específicos que coadyuvieron al estallido de los motines, la campaña antisemita de Enrique de Trastámara y la inestabilidad política del reino constituyeron sin duda un clima fértil para los pogromos.<sup>4</sup>

El motín se inicia en Sevilla fomentado por las prédicas del arcediano de Ecija, Ferrant Martínez quien, a pesar de las admoniciones y amenazas de excomunión del arzobispo de la ciudad, Pedro Álvarez de Albornoz, desde 1378 había estado conminando a la población para que destruyera las veintitrés sinagogas de la ciudad pues estaban edificadas y adornadas "contra derecho" y recluyera a los judíos en sus barrios (Bel Bravo 1989, 35). Al morir el arzobispo el primero de junio 1390 (Sánchez Herrero 1982, 285), Martínez se convierte en el administrador de la diócesis y se dedica perseguir a los judíos: bautiza a sus esclavos, cita ante las cortes eclesiásticas a los arrendatarios de impuestos y predica en las plazas la demolición de las sinagogas (Baer, II, 95-96. Para la documentación histórica en torno al Arcediano, véase Amador de los Ríos 1984, II, 610-614).

Los judíos reaccionan llevando a Martínez ante los tribunales y pidiendo la protección real, por lo que tanto Juan I como Álvaro Pérez de Guzmán alguacil mayor de Sevilla, Juan Alfonso conde de Niebla y los alcaldes mayores de la

<sup>3</sup> Según las Actas Capitulares cordobesas, el 4 de septiembre de 1482 los Reyes Católicos nombran a Pero Martínez de Barrio, Álvaro García de Capillas y Antón Ruiz de Morales, profesor en Salamanca, inquisidores de la ciudad y al notario, Antón de Córdoba (Nieto Cumplido 1977, 45). Esta nueva datación fue señalada por vez primera por Manuel Nieto Cumplido (1984, 288). Para información adicional sobre la Inquisición cordobesa, véase Rafael García Boix, 1983.

<sup>4</sup> Durante la guerra civil, Enrique de Trastámara monta tal campaña de propaganda contra la política "projudía" de Pedro I que las aljamas se ven gravemente afectadas. Dos décadas más tarde, muere inesperadamente en Alcalá de Henares don Juan de Castilla (9 de octubre de 1390) y deja a su sucesor con once años y un testamento donde se apartaba de la ley de Partida e instituía un consejo de tutores y gobernantes para dirigir el país. Como era de esperarse, los magnates que no habían tenido entrada en el grupo de tutores, se opusieron a la ejecución del testamento y promovieron tal número de conflictos y alborotos urbanos que solo al cabo de dos años se resolvió el problema y se confirmó por votación el testamento de don Juan (MacKay 1981, 200; Amador de los Ríos, 1984, II, 353-354).

ciudad, Ruy Pérez de Esquivel y Fernán Arias Quadros, intentan protegerlos. Sin embargo, las medidas no son lo suficientemente enérgicas y como “las gentes estaban muy levantadas e non avían miedo de ninguno”, el 6 de junio de 1391 estalla el motín (MacKay 1981, 200; Amador de los Ríos 1984, II, 356).<sup>5</sup>

El pogromo se extiende de inmediato a Córdoba, donde es alimentado por los sentimientos antijudíos de la población —no hay que olvidar que el judío siempre ha sido considerado el pueblo deicida— por el clima de desgobierno político de la ciudad y por la grave crisis económica por la que atraviesa la zona.<sup>6</sup> Aunque críticos como José Amador de los Ríos sostienen que el objetivo principal de los motines fue la matanza de judíos, es indudable que la codicia de sus riquezas y su poder también jugó un papel fundamental en el pogromo (Wolff 1971, 6-8). Fuentes contemporáneas tan dispares como el canciller López de Ayala, la documentación del Cabildo de la catedral cordobesa y doña Leonor López de Córdoba, coinciden este punto ya que califican la revuelta como el “robo de la judería”.<sup>7</sup>

El resultado inmediato de los hechos fue la despoblación de los barrios judíos, debido a la huida o exilio de sus pobladores y las conversiones masivas.<sup>8</sup> Es muy probable que entre estos bautismos forzados se hallara el de algunos

<sup>5</sup> Según el Canciller López de Ayala en el capítulo V del primer año de la *Crónica de Enrique III*, “Don Juan Alfonso, Conde de Niebla, é Don Álvar Pérez de Guzman, Alguacil mayor de Sevilla, ficeron azotar un ome que facia mal á los Judíos, todo el pueblo de Sevilla se moviera, é tomaron preso al Alguacil, é quisieran matar al dicho Conde é á Don Álvar Perez; é despues acá todas las cibdades estaban movidas para destruir los Judios”. La misma fuente da cuenta de las medidas reales: “E los del Consejo desque vieron la querella que los Judios de Sevilla les daban, enviaron a Sevilla un caballero de la cibdad que era venido á Madrid por procurador, é otro a Córdoba, é asi á otras partes enviaron mensageros é cartas del Rey, las mas premiosa (*sic*) que pudieron ser fechas en esta razon” (*Crónica de los Reyes de Castilla* 1953, II, 167). Como señala Baer, las autoridades adoptaron una actitud típicamente medieval: había que proteger a los judíos por razones económicas y a fin de mantener la ley, el orden y el prestigio de la corona. Pero ante un movimiento popular, solo se podía esperar, ver cómo se desarrollaban los acontecimientos y qué resolvía la Divina Providencia (Baer 1961, II, 96).

<sup>6</sup> Aunque la inestabilidad económica era la norma en la época, entre 1386 y 1387, y 1392 y 1393 se constata un alza considerable en los precios del trigo (Nieto Cumplido 1975, 58).

<sup>7</sup> Según la *Crónica de Enrique III* (Año 1, Cap. V): “é la cobdicia de robar los Judios crecia cada dia” (*Crónica de los Reyes de Castilla* 1953, II, 167). En su trabajo sobre la revuelta contra los conversos, Nieto Cumplido cita tres instancias adicionales que refuerzan esta hipótesis: “E todo esto fue cobdicia de robar, segund paresció, más que devoción” (*Crónica de los Reyes de Castilla* 1780, II, 391); “Lo otro perdióse desde el robo de la Judería” (*Libro verde* I del Cabildo de la Catedral, t. I, fol. 33v); y “en esto vino un robo de la judería” (crónica de doña Leonor López de Córdoba en Ramírez de Arellano 1882, núm. XXXVII, 150-164). Para una compulsa de datos sobre las familias judías de Córdoba entre 1236 y el año del pogromo, véase Nieto Cumplido 1978, 99-123.

<sup>8</sup> En un documento de mediados del siglo XV del cabildo de la Catedral de Córdoba que se refiere a ciertas rentas situadas en la aljama figura: “se despobló la Judería de esta cibdad e la carnecería della” (*Libro verde* II. Idus septembris), véase Nieto Cumplido 1977, 32-33.

miembros de la familia de Montoro, con lo que el poeta pertenecería a la primera generación conversa y como declara en tono jocoso en los siguientes dos poemas, contaría con parientes judíos:<sup>9</sup>

AL CORREGIDOR DE CORDOVA, PORQUE EN LA CARNECERIA  
NO HALLO SINO CARNE DE PUERCO

- I                    Uno de los verdaderos,  
                         del señor rey, fuerte muro,  
                         han dado los carniceros  
                         causa de hacerme perjuo;  
II                    no hallando, por mis duelos,  
                         con qué mi hambre matar,  
                         hanme hecho quebrantar  
                         la jura de mis agüelos.

OTRA DEL ROPERO A UNOS PARIENTES SUYOS QUE REÑIAN

- I                    Dimos al Hijo de Dios  
                         aquella muerte contrita,  
                         y ora somos, nos con nos,  
                         los perrillos de Zorita.  
II                    Los que me distes la grita  
                         decid: ¿Qué queréis, aquéllos  
                         que mesastes los cabellos  
                         del Hijo de la Bendita?<sup>10</sup>

El fenómeno de las conversiones masivas no comienza ni se limita a los pogromos de 1391, sino que se había iniciado varias décadas antes y se prolonga en los años subsiguientes.<sup>11</sup> El móvil de las conversiones tampoco se reduce a la violencia urbana ya que muchas se llevaron a cabo debido a presiones oficiales

<sup>9</sup> Véase Costa 1990, 205 y 342. Todas las citas de la obra del Ropero remiten a la misma edición.

<sup>10</sup> En la tercera estrofa de otro texto burlesco dirigido al corregidor Gómez Dávila “por un puñal que le fizo tomar fingido” el Ropero también afirma tener sangre judía: “Porque el linaje que es visto, / de grand fuerza y de valor, / que pudo con Iesu Christo, / podría con corregidor”. Y en un debate satírico entre él y su mula, declara: “que tengo hijos y nietos / y padre pobre muy viejo, / y madre doña Jamila, / y hija moza, y hermana / que nunca entraron en pila” (Costa 1990, 252, 340).

<sup>11</sup> En su libro sobre los judeoconversos, Domínguez Ortiz señala una curiosa noticia aparecida en las crónicas de Baeza: “Año 1369 se tomaron los judíos cristianos” (Domínguez Ortiz 1971, 17).

como el Ordenamiento de Doña Catalina (Valladolid, 2 de enero de 1412)<sup>12</sup> y la Disputa y Bula de Tortosa (1413)<sup>13</sup> y a los efectos de la oratoria de propagandistas de la fe como San Vicente Ferrer quien, entre 1412 y 1415, lleva a cabo una intensa campaña de sermones en Aragón (Tov Assis 1988, 32). A partir de ese momento, las aljamas se debilitan, las juderías se vacían y sus antiguos moradores, dotados de derechos por el bautismo, van a desbordar sus profesiones tradicionales e invadir la administración de las ciudades y de la monarquía y hasta llegar a altos puestos eclesiásticos.

El problema de los judeoconversos desplaza el problema judío. Los cristianos viejos acusan a los conversos de haberse bautizado a fin de recibir los derechos que les estaban vedados y de judaizar en secreto. Y como ya había sucedido a finales del siglo anterior, los brotes de violencia, suscitados por el resentimiento y desconfianza de la población, coinciden con la crisis económica que se cierne sobre la península durante la segunda mitad del siglo XV.<sup>14</sup> En 1449 y 1467 estallan motines en Toledo; en 1462, en Carmona; en 1464, en Valladolid; y en el bienio 1473-1474, en Córdoba, Jaén y Carmona (Esteban 1985, 90-92).

Montoro escribe sobre la situación de los conversos con una franqueza que no se volvería a repetir en varios siglos. El poeta declara su origen judío y condición conversa y protesta ante las máximas autoridades de la urbe —Alfonso, sexto señor de Aguilar— y del reino —Enrique IV e Isabel la Católica—, por los ataques y persecuciones de que es blanco su grupo. Aunque relevantes poetas conversos como Rodrigo Cota ya negaban su origen y atacaban a sus correligionarios, el Ropero de Córdoba denuncia en sus composiciones el móvil económico de los motines y afirma el valor social de los conversos.

El poema dedicado a Enrique IV tras el motín de Carmona de 1474 es prueba fehaciente de esta actitud ya que, al aludir a los amotinados, Montoro escribe: “Y si tal tema y recelo / les mostrasen sin amor / por vengar al rey del cielo, / pero fácenlo con celo / de roballes el sudor”. Y al referirse a las víctimas, declara: “pues esta gente sin bando, / quier cayendo o levantando / vos sirven con buen deseo” (Costa 1990, 44).

<sup>12</sup> También conocido como las Leyes de Ayllón, el Ordenamiento fue auspiciado por San Vicente Ferrer y el obispo de Burgos, Pedro de Santa María y estaba encaminado a hacer imposible la vida a los judíos que no quisieran abandonar su religión (Bel Bravo 1989, 39).

<sup>13</sup> Esta fue a su vez auspiciada por Benédicto XIII, quien sería conocido más tarde como el antipapa Luna. Para un extracto de las disposiciones de la Bula y el Ordenamiento de Doña Catalina, véase Bel Bravo 1989, 39-42.

<sup>14</sup> Según MacKay, a partir de 1445 la inflación aumenta y “toma serias proporciones entre 1460 y 1470. De 1469 a 1473 los precios de los cereales [...] alcanzan alturas catastróficas, sobre todo en Andalucía” (MacKay 1981, 202). Como consta en las Actas Capitulares cordobesas, en 1472 la carga de uva valía 55 maravedís en el mercado de la ciudad, mientras que en 1473 y 1474 sube a 130 maravedís para descender de nuevo a 55 maravedís en 1475. Estos datos, exhumados por Nieto Cumplido, comprueban que para la fecha de los motines de 1473 y 1474 los precios se habían encarecido en un 136 por ciento (Nieto Cumplido 1977, 40).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del Roperero, el clima de hostilidades contra los conversos se acentúa. La primera iniciativa pública cordobesa contra este grupo social se lleva a cabo al 22 de septiembre de 1466, fecha en que don Fernand Ruiz de Aguayo, chantre de la Catedral, establece el primer estatuto de limpieza de sangre para los seis capellanes y dos sacristanes de la capilla de San Acasio. Aunque en el documento se especifica “que en esta generacion de conuersos ay muchos virtuosos e buenas personas e de buena conçiençia e vida”, el chantre establece el estatuto de exclusión porque ciertos primos suyos Diego de Aguayo y Pedro de los Ríos habían recibido “deshonor y daño de los conversos” (Nieto Cumplido 1977, 35-36).

La hostilidad de la población, inestabilidad política de la ciudad<sup>15</sup> y situación económica andaluza se añan a la crisis de sucesión del reino y siete años más tarde—en marzo de 1473—, estalla la primera revuelta contra los conversos cordobeses.<sup>16</sup> Este motín, que comienza durante una procesión de Semana Santa de la Cofradía de la Caridad,<sup>17</sup> desemboca en la quema y robo de las casas de los cristianos nuevos y en el asalto a las Escribanías Públicas a fin de quemar los archivos notariales donde constaban los préstamos que estos habían concedido.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Para un análisis de las luchas entre las familias más poderosas de la ciudad, algunas de las banderías que estas produjeron y los conversos en ellas, véase Costa 1991, 385-427.

<sup>16</sup> Es interesante constatar que Pedro de Aguayo, pariente de Fernán Ruiz de Aguayo, el chantre de la catedral que había establecido en 1466 los primeros estatutos de limpieza de sangre de Córdoba, se convierte en uno de los líderes de esta revuelta.

<sup>17</sup> El papel de la Cofradía de la Caridad en el motín es aún muy controvertido y los textos muchas veces se contradicen. En su *Memorial de diversas hazañas*, Diego de Valera se refiere a la existencia de un sustrato político-religioso tras su creación: “[...] e tanto [los conversos] eran de Don Alonso favorecidos, con la amistad y envidia que dellos tenian y aviendo quien siempre añadiese discordia entre estas gentes, de tal forma que esta causa se ovo de hacer una conjuracion en la ciudad so color de donacion, en que entro la mayor parte della, a la cual llamaron hermandad de la caridad, hicieron en ciertos días procisiones [...]” y pasa a narrar cómo tras una de estas procesiones se desencadena el motín (Valera 1953, núm. LXX, 78). Por su parte, basándose en dos manuscritos y varias fuentes históricas, Amador de los Ríos escribe: “Favorecidos, si no aconsejados, por el Obispo, habían establecido el Arcediano de Pedroche y los canónigos una Cofradía, bajo la advocación de la Madre de Jesús, con el título de la Caridad, de la cual excluyeron redondamente a los conversos” (De los Ríos 1984, III, 152-153).

Sin embargo, Nieto Cumplido señala que la pureza de sangre no fue requisito fundamental en los hermanos mayores de dicha cofradía durante sus primeros tiempos (la hermandad se crea en junio de 1469) y solo se implementa durante la segunda mitad del siglo XVI. El historiador apoya sus afirmaciones en la exención que el concejo de Córdoba concede en noviembre de 1471 a los hermanos mayores de la cofradía. Según el estudioso, para la séptima década del siglo, esta contaba con varios conversos en el cargo anual de hermano mayor y la popularidad de que gozó se debió a su enraizamiento en el estrato de comerciantes y artesanos de la ciudad (Nieto Cumplido 1981, 10-11). Hay que recordar que Edwards la considera “the most influential of Córdoba's confraternities” (Edwards 1982, 183).

<sup>18</sup> Los revoltosos realizaron actos de depredación y quema de las casas de los conversos en las collaciones de San Andrés, Santa María, San Nicolás de la Ajerquía, San Salvador y San Miguel. Estos datos, aducidos por Nieto Cumplido, concuerdan con los presentados por Edwards, quien

La revuelta se extiende de inmediato por Jaén, Montoro, Adamuz, Bujalance, Rambla y Santaella y escala hasta tal punto que a fines de marzo el Condestable Miguel Lucas de Iranzo es asesinado mientras oraba en la iglesia de Jaén “donde acostumbraba oír la misa mayor” (Palencia 1904, III, 119). Resulta sumamente revelador que el motín es controlado en ciudades como Baena y Palma, que se hallaban bajo el dominio del conde de Cabra.<sup>19</sup>

La fecha de la muerte de Montoro ha sido hasta ahora una incógnita. Algunos historiadores habían supuesto que, como dictó testamento “estando enfermo”, el poeta habría muerto poco después de 1477 (Ramírez de Arellano 1900, 484). Para su mujer las fechas eran menos debatibles ya que los documentos del archivo General del Sello revelaban que Teresa Rodríguez había sido “quemada por hereje” antes del 4 de abril de 1487 (Márquez Villanueva 1982, 397). Críticos e historiadores pensaban, no sin alivio que, con su muerte, el Ropero había logrado escapar de la angustiosa época que inaugura en 1478 Sixto IV al firmar la bula de la Inquisición.<sup>20</sup> Sin embargo, el archivo de Protocolos de Córdoba estudiado minuciosamente por Manuel Nieto Cumplido en su *Corpus mediaevale cordubense* guarda nuevos datos. Tres documentos relacionados con el poeta y su hijo Gonçalo, prueban que el Ropero estaba vivo el 14 de diciembre de 1482 y que probablemente haya muerto entre el 29 de abril de 1483 y el 13 de octubre de 1484.

El primer documento constituye un poder general concedido por Antón de Montoro a Pero Gonçález Aragonés. En este se identifica al poeta como ropero—hay que recordar que en el testamento se le llama aljabibe—<sup>21</sup> se declara

propone que los conversos se hallaban ubicados en las calles más comerciales de Córdoba: Carnicerías, Pescadería, Feria, Plaza del Salvador, Tendillas de Calatrava, Caño de Venceguerra, Cabritería, Cabezas y otras (Nieto Cumplido 1977, 41-42; Edwards 1982, 183).

<sup>19</sup> Los asaltos a las juderías y aljamas ocasionaron una corriente migratoria hacia los territorios de los partidarios de la reina y, en especial, hacia los del duque de Medina Sidonia. Es muy probable, tal como expresa el Ropero en el poema de primer verso “De palabra verdadera” dedicado a Alfonso de Aguilar, que los sucesos estuvieran inspirados por gente de la confederación nobiliaria del propio duque de Medina Sidonia, a fin de eliminar el apoyo económico que estas minorías prestaban a Aguilar (Medina Molera 1981, 371; Costa 1990, 26-27). Miguel Ángel Ladero Quesada ha señalado cómo las matanzas triunfan o tienen especial virulencia en los lugares dominados por nobles contrarios o, al menos, no decididos en favor de la sucesión de la reina católica (el conde de Cabra era partidario de Isabel desde 1470 y, desde 1472, pertenecía a la confederación del duque de Medina Sidonia). Por su parte, Alfonso de Aguilar respaldaba a Pacheco. Hay que señalar que el condestable de Jaén, Miguel Lucas de Iranzo, también era antisabelino y, tras su muerte, la ciudad se declaró en favor de la sucesión de la reina Católica (Ladero Quesada 1973, 135-139).

<sup>20</sup> Según Edwards, la Inquisición en Córdoba no solo se establece para proteger la pureza del cristianismo y perseguir a los conversos que judaizaban, sino para controlar, desde la monarquía, el poder señorial (Edwards 1982, 184).

<sup>21</sup> Estas dos categorías se dedicaban a remendar y revender vestidos usados y se diferenciaban del oficio de los sastres, alfayates o jubeteros, que confeccionaban prendas nuevas y gozaban de prestigio social superior.

su residencia en San Andrés<sup>22</sup> y se menciona la tradicional fianza “sus bienes”. El segundo documento es otro poder que otorga Gonçalo de Montoro, “hijo de Antón de Montoro”, al mismo Pero Gonçález Aragonés. En este poder se declara la collación de residencia de Gonçalo “vesino a Santo Domingo”, barrio donde, según consta en el testamento publicado por Ramírez de Arellano, el Roperero vivía en 1477. Es probable que este “hijo de Antón de Montoro” sea el autor del poema petitorio que aparece por vez primera en el *Cancionero general* de 1511:

Pues sabéis questoy estrecho  
y en muy grande menester,  
y de vos no maprovecho  
ni me queréis socorrer.  
Y me dais los temporales  
en otra peor manera,  
pues me echastes de fuera,  
mandadme dar mis reales.

Ramírez de Arellano sugiere que, como en el testamento el Roperero mejora a Gonçalo “en el tercio y remanente del quinto de sus bienes”, es posible que este haya sido el hijo predilecto del poeta (Ramírez de Arellano 1900, 487). Esta hipótesis concuerda con el hecho de que en el mismo testamento Montoro haya nombrado a Gonçalo como su albacea (junto al orpelerero Juan Rodríguez, marido de Leonor, hija legítima de Montoro), que este aparezca de nuevo en dos poderes posteriores en conjunción con su padre y que, en 1483, figure residiendo en la misma collación —quizás en la misma casa— donde había vivido el padre seis años antes.

El tercer documento del Archivo de Protocolos de Córdoba es fundamental para nuestro estudio ya que constituye la primera fuente histórica donde se declara que el Roperero ha muerto. Se trata de un poder que otorga el mismo Gonçalo de Montoro a Antón, hijo de su hermano Martín,<sup>23</sup> para la recaudación de las rentas de unas casas que tiene en Palma. Como era común en el lenguaje de la época, al identificar a Montoro como padre de Gonçalo se agrega la frase “que Dios aya”, con lo que se declara que el 13 de octubre de 1484 ya había muerto.

<sup>22</sup> Es interesante señalar que las casas de la mujer de Montoro, Teresa Rodríguez, que se le otorgan en el documento de 1487 a Elvira Vallés, se hallan localizadas “a las espaldas de Santo Andrés”, véase Apéndice documental, núm. 4.

<sup>23</sup> El Roperero tuvo cuatro hijos: Leonor, Catalina, Martín y Gonçalo. A estos que hay que añadir a Aldonza, hija legítima de la mujer (Ramírez de Arellano 1900, 479-80).

¿Cuándo murió realmente? Sin duda no después de dictar testamento en 1477 como se creía, ni antes del 14 de diciembre de 1482, cuando todavía está activo otorgando un poder, sino probablemente entre las fechas de los últimos dos documentos: el 29 de abril de 1483 y el 13 de octubre de 1484.

Esta nueva datación no tendría demasiada importancia por sí sola y, descontextualizada, no dejaría de ser una simple curiosidad para el investigador. Pero, si se revisa con cuidado la historia cordobesa, se constata que las nuevas fechas para la muerte del poeta son posteriores a la declaración del primer periodo de gracia dictado por la Inquisición contra los conversos.<sup>24</sup> En otras palabras, aunque no se sabe si fue directamente perseguido, el Ropero de Córdoba fue testigo de las primeras medidas que tomó el Tribunal del Santo Oficio contra los conversos de su ciudad y los últimos años de su vida probablemente fueron más angustiosos de lo que se había creído hasta ahora.

Teresa Rodríguez, su mujer, no fue tan afortunada. Probablemente estaba viva durante los primeros tres periodos de reconciliación decretados por el Santo Oficio,<sup>25</sup> el primer auto da fe celebrado en Córdoba contra la “manceba del tesorero Pedro Fernández de Alcaudete, la cual fue condenada al fuego i relajada del brazo seglar” y el espectacular proceso y ejecución del mismo tesorero de la catedral llevado a cabo el 28 de febrero de 1484.<sup>26</sup> Aunque no existe ningún

<sup>24</sup> Según Edwards, el impacto del Tribunal se siente en Córdoba de varias formas, pero las más evidentes son la “reconciliación” o confesión del hereje y readmisión en la Iglesia, y la quema, que generalmente se utilizaba contra los relapsos, o personas que volvían a judaizar. Solo queda un pequeño número de documentos sobre los juicios. Se sabe que entre 1484 y 1486 dos jurados y dos escribanos fueron acusados de judaizar y perdieron sus cargos, y entre 1484 y 1492, diez individuos reconciliados recibieron permiso de la Corona para postergar el pago de sus deudas ya que sus bienes habían sido confiscados por la Inquisición. Según consta en el *Registro General del Sello*, otras víctimas de la Inquisición incluyen: un labrador, un zapatero, un especiero, un tintorero y un curtidor (Edwards 1982, 185-186). Aunque en el periodo de gracia inicial se declaraba que los reconciliados quedarían libres de ser perseguidos y de perder sus bienes si en el término de treinta días confesaban sus errores, muchos conversos prefirieron huir de la ciudad y retomar a la ley mosaica (Nieto Cumplido 1984, 232-233).

<sup>25</sup> Las fuentes documentales dan 1486 como la fecha de la cuarta reconciliación, pero es probable que para entonces Teresa Rodríguez ya hubiera muerto.

<sup>26</sup> A Pedro Fernández de Alcaudete se le acusaba de judaizar y, según la leyenda, “Al tiempo que se celebraba la procesion del jueves santo de 1483 para poner al santísimo en el monumento, observaron algunos que de un zapato del tesorero salia sangre de que llevaba todo el pie bañado. Avisándoselo, i notando su gran turbacion i que no acertaba a proferir palabra, lo entraron en la capilla de san Acacio (que desde entonces, segun dicen, se llama de la sangre) i descalzándole el zapato, hallaron en el la sagrada forma que aquella misma mañana habia consagrado. Aprendido por el tribunal confeso este delito i otros que habia cometido...” véase Matute y Luquín, Gaspar (Luis Ma. Ramírez de las Casas-Deza) 1825, 9-13. Hay que recordar que los primeros estatutos de limpieza de sangre de Córdoba fueron instituidos para los seis capellanes y dos sacristanes de la misma capilla de San Acacio. Para la transcripción total de la sentencia, véase García Boix 1983, 3-4.

documento que especifique la fecha de su muerte, en una merced a Elvira Vallés —“por haberse hecho cristiana al tiempo que fue tomada Loja”—<sup>27</sup> de unas casas “sitas a las espaldas de Santo Andrés” que habían pertenecido a la mujer de Antón de Montoro, se declara que esta fue quemada por “eretica prauidad”. El documento no da la fecha exacta de su ejecución, pero esta tuvo que haberse llevado a cabo antes del 4 de abril de 1487, fecha de la merced.<sup>28</sup>

A partir de entonces no vuelven a aparecer datos sobre los hijos, sobrinos o nietos de Antón de Montoro. Quizás fueran perseguidos por la Inquisición al igual que lo fue Teresa, quizás abandonaran la ciudad y se instalaran en ciudades como Palma, donde poseían casas. A falta de documentos adicionales, muchas pueden ser las especulaciones. Pero lo único seguro es que su suerte, como la de muchos conversos españoles, estaba echada.

MARITHELMA COSTA  
Hunter College & Graduate Center  
City University of New York

MANUEL NIETO CUMPLIDO  
Canónigo-Archivero  
Catedral de Córdoba

## APÉNDICE DOCUMENTAL

I. Poder otorgado por Antón de Montoro: 14 diciembre 1482.

Archivo de Protocolos de Córdoba, Oficio 18, núm. 1, fol. 101v.

En Cordova catorce dias del dicho mes de diziembre del dicho año [1482] otorgo su poder Anton de Montoro, ropero, vesino en la collacion de Sant Andres, a Pero Gonçalez Aragonés, general e para lo aver por firme, obligo sus bienes.  
Levado.

III. Poder otorgado por Gonçalo de Montoro: 29 abril 1483

Archivo de Protocolos de Córdoba, Oficio 18, núm. 1, fol. 199r.

En este dicho dia otorgo un poder Gonçalo de Montoro, aljibibe, hijo de Anton de Montoro, vesino a Santo Domingo, a Pero Gonçalez Aragonés general en sus pleitos, e para lo aver por firme obligo sus bienes.

III. Poder otorgado por Gonçalo de Montoro: 13 octubre 1484

Archivo de Protocolos de Córdoba, Oficio 14, núm. 17 -1152.

<sup>27</sup> La ciudad de Loja y su fortaleza se entregan a Fernando V el lunes 20 de mayo de 1486 (PULGAR 1943, II, 226).

<sup>28</sup> Es interesante constatar que la ubicación de estas casas difiere del lugar de residencia mencionado en el testamento de 1477 (Santo Domingo), pero coincide con la ubicación de su residencia según el poder de 1482.

Gonçalo de Montoro, hijo de Anton de Montoro, que Dios aya, vesino en la collacion de Santo Domingo, da su poder a su sobrino Anton, hijo de Martín de Montoro, para recaudar los tercios de Todos los Santos de dos pares de casa que tiene en la villa de Palma. Ante Pero Gonçalez, escribano publico de Cordoba.

IV. Merced a Elvira Valles: 4 abril 1487

Registro General del Sello, vol. V, núm. 298.

Merçed de vnas casas

En Cordoua 4 de/1 abril de 87

Don Fernando e doña Ysabel etc. Por façer bien e merçed/2 a vos Eluira de Valles madre de Pedro e Fernando /3 nietos del albeitar que fue de la çibdad de Loxa acatando como vos/4 al tiempo que yo el rey vine a la çibdad de Loxa dexastes/5 el yerro e abominacion e secta de los moros/6 reduxistes e recobrastes nuestra Santa Fe Catolica/7 y e fiziste cabsa que los dichos vuestros fijos fueren Christianos/8 e por que vos e ellos sepades donde podedes morar/9 por la presente vos facemos merçed e gracia/10 e donacion pura e propia non reuocable para agora/11 i para siempre jamas de vnas casas que son en esta/12 ciudad de Cordova a las espaldas de santo Andres/13 que fueron de Teresa Rodriguez, muger que fue de Anton de/14 Montoro ya defunto la qual fue quemada por senten/15 cia de los padres inquisidores desta dicha/16 ciudad de Cordova e su obispado por causa que se/17 fallo culpante en el delito de eretica prauidad/18 por virtud de lo qual fueron confiscadas e aplicadas a nuestra/19 camara e fisco, que ha por linderos de la vna parte ca/20 sas de Pedro de Vaena e casas de las beatas de/21 Santo Andres con todas sus entradas e salidas/22 pertenencias, husos e costumbres quantos a e hauer/23 deue de fecho e de derecho para que sean vuestras e/24 de vuestros fijos e crederos e sucesores e de a/25 quel u aquellos que de vos u dellos vuieren causa/26 de las aber e heredar para que las podades vender, dar/27 e donar, trocar e canbiar e agenar e facer dellas/28 e en ellas todo lo que vos la dicha Eluira de Valles/29 e los dichos vuestros fijos e herederos quisierdes/30 o por bien tuvierdes como de cosa vuestra libre e quita/31 e desenbargada, e por esta mi carta o por su tras/32 lado signado de escriuano publico mandamos a/33 Diego de Medina nuestro recetor de los bienes confisca/34 dos a nuestra camara e fisco por razon del dicho de/35 lito e al corregidor alcandes, alguacil maior e a sus/1 [lu]gares tenientes e a otros cualesquiera de vuestras iusticias/2 de la dicha ciudad de Cordoua que luego con esta nuestra carta/3 fuerdes requeridos sin vos mas vos requerir nin con/4 sultar nin sperar otra nuestra carta nin mandamiento vos den e/5 entreguen en la posyion de las casas e a vos la dicha/6 Eluira de Valles o a quien vuestro podter vuiere para que las/7 tengades vuestras por e como cosa vuestra e vos anparen e difien/8 dan en ellas e en cada una cosa e parte dellas agora e/9 de aqui dellante en todo tiempo e vos las dexen e consientan/10 libremente vsar e arrendar e vender e trocar e fazer dellas/11 e en ellas todo lo que vos la dicha Elvira de Valles e los/12 dichos vuestros fijos e herederos e sucesores quisierdes/13 e por bien tuvierdes segun dicho es e a vos por nuestra/14 carta uos fazemos merçed de las dichas casas como/15 dicho es e vos damos poder para las demandar en guicio/16 o fuera del e que en ello nin parte dello embargo nin contrario/17 alguno vos non pongan nin consientan poner en tienpo alguno /18 nin por alguna manera a los unos nin a los otros non fagades/19 nin fagan ende al por alguna manera so pena de la nuestra merçed/20 e de diez mill [falta maravedies] para la nuestra camara e demas/21 mandamos al onbre que vos esta nuestra carta mostrare que vos enplaze/22 que parescays

ante nos en la nuestra corte doquier que nos seamos/23 del dia que vos enplazare fasta quinze dias primeros siguientes/24 so la dicha pena so la qual mandamos a qualquier scriuano/25 publico que para esto fuere llamado que de ende al que vos/26 la amostrare testimonio signado con su signo por que nos sepa/27 mos en commo se cumple nuestro mandado. Dada en la noble/28 ciudad de Cordoua a iiii dias del mes de abril anno/29 del nacimiento de nuestro saluador Ihesu Christo de mill y CCCC y LXXXVII.

#### OBRAS CITADAS

- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ. 1984. *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal 1875*. Madrid, Turner.
- BAER, YITZAHAK. 1961. *A History of the Jews in Christian Spain II*. Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.
- BEL BRAVO, MARÍA ANTONIA. 1989. *Los Reyes Católicos y los judíos andaluces (1474-1492)*. Granada, Universidad de Granada.
- COSTA, MARITHELMA. 1989. "Afirmación cultural y marginación en el discurso poético de Antón de Montoro", *Anuario Medieval*, 1, 87-95.
- \_\_\_\_\_. 1990a. *Antón de Montoro. Poesía completa*. Cleveland State University.
- \_\_\_\_\_. 1990b. "Discurso de la fiesta y protesta política en la producción poética de Antón de Montoro", *Homenaje a Ruiz-Fornells*. Pennsylvania, ALDEEU, 115-122.
- \_\_\_\_\_. 1991a. "Nuevas consideraciones sobre la muerte de los dos hermanos comendadores, la guerra cordobesa entre bandos y Antón de Montoro", *Revista La Torre*, V. 20, 385-427, Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_. 1991b. "Las relaciones literarias de Antón de Montoro con los escritores y humanistas de su época". En JUAN ARANDA DONCEL (coord.), *III Encuentros de historia local del Alto Guadalquivir*. Córdoba, ADISUR, 147-161.
- COTARELO Y MORI, EMILIO. 1900. "Prólogo", *Cancionero de Antón de Montoro (El Roperero de Córdoba) Poeta del siglo XV*. Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- Crónica de los Reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos*. 1953. II. Madrid, BAE.
- Crónica de los Reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos*. 1790. II. Madrid.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO. 1971. *Los judeoconversos en España y América*. Madrid, Istmo.
- EDWARDS, JOHN. 1982. *Christian Cordoba. The city and its reign in the late Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ESTEBAN, ASUNCIÓN. 1985. *Las ciudades castellanas en tiempos de Enrique IV*. Valladolid.
- GARCÍA BOIX, RAFAEL. 1983. *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL. 1973. *Andalucía en el siglo XV: Estudios de historia política*. Madrid, CSIC.

- MACKEY, ANGUS. 1981. *La España de la Edad Media. Desde la frontera hasta el imperio (1000-1500)*. Madrid, Cátedra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. 1982. "Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century", *Hispanic Review*, 50. 4, 385-409, Philadelphia.
- MATUTE Y LUQUÍN, GASPAR (LUIS MA. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA). 1825. *Colección de los autos generales i particulares de fe celebrados por el Tribunal de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, Imprenta de Santaló, Canalejas i Compañía.
- MEDINA MOLERA, ANTONIO. 1981. *Historia de Andalucía: Al-Andalus de la desmembración del Califato a la Conquista cristiano-feudal*. Sevilla, Biblioteca de Ediciones Andaluzas.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. 1944. *Antología de poetas líricos castellanos II*. Santander, CSIC.
- NIETO CUMPLIDO, MANUEL. 1975. "Córdoba cristiana", *Córdoba*. León.
- \_\_\_\_\_. 1977. "La revuelta contra los conversos de Córdoba en 1473", *Homenaje a Antón de Montoro en el V centenario de su muerte*. Montoro, Imprenta San Pablo, 129-49, Córdoba.
- \_\_\_\_\_. 1978. "Notas sobre la judería de Córdoba (1236-1391)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 48. 99-123, Córdoba.
- \_\_\_\_\_. 1981. "La Cofradía de la Santa Caridad de Jesucristo, de Córdoba [1469-1509]", *Real Hermandad y Cofradía del Señor de la Caridad. 50 aniversario de su refundación*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 7-12.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Islam y cristianismo*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- PALENCIA, ALFONSO DE. 1904. *Crónica de Enrique IV*, Trad. D. A. PAZ Y MELIÁ. Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos".
- PULGAR, FERNANDO DEL. 1943. *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. JUAN DE MATA CARRIAZO. Madrid, Espasa Calpe.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, RAFAEL. 1882. *Documentos inéditos para la historia de Córdoba*. Córdoba.
- \_\_\_\_\_. 1900. "Antón de Montoro y su testamento", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 8-9, 484-489. Madrid.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO. 1981. *Poesía crítica y poesía satírica del siglo XV*. Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ HERRERO, JOSÉ. 1982. "La iglesia andaluza en la baja Edad Media, siglos XIII al XV", *Andalucía medieval. Primer Coloquio de Historia Medieval Andaluza* (1979). Córdoba, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, 265-330.
- TOV ASSIS, YOM. 1988. *The Jews of Spain: From Settlement to Expulsion*. Jerusalem, The Rothberg School for Overseas Students.
- VALERA, DIEGO DE. 1953. *Memorial de diversas hazañas*. Madrid, BAE (núm. LXX).
- WOLFF, PHILIPPE. 1971. "The 1391 pogrom in Spain. Social crisis or not?", *Past and Present* 50, 8-17, Oxford.



## LA CONCEPCIÓN DE NO PERCEPCIÓN EN DERRIDA Y EL CAPÍTULO XXI DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

El intelectual, el hombre del siglo XX, se encuentra con un mundo, una cultura, distorsionada, barroca, que lo enfrenta con una infinidad de problemas: el azar, la ambigüedad, la indeterminación del referente, del ente, del objeto.

Los problemas son innumerables y su sola indicación ocuparía toda la extensión de este artículo.

Aquí me limitaré a tratar de la relación entre, para usar el título del conocido libro de Foucault, las palabras y las cosas. Para decirlo más rigurosamente: la relación entre el significante, el significado y el referente.

Considero que esta cuestión es la esencial. El intelectual, el hombre, que no la tiene en cuenta, funciona fuera de la historia, en la charlatanería. Y la historia, pese a los teóricos, sigue.

Este problema abarca todas las zonas de la cultura: todos los planos del discurso: desde la alta cultura hasta la inmediatez de los *massmedia*.

En cuanto a la llamada alta cultura, a continuación indicaré algunos textos que se refieren al discurso lírico y al discurso filosófico. Pero también atraviesa la historia. Para mostrar esto basta con citar *Metahistory* de Hayden White, y con recordar que White analiza una Crónica del siglo XII, que se supone un documento, como Julia Kristeva analiza los discursos líricos de Mallarmé.

En este sentido Nietzsche afirma: "No hay hechos. Sólo valores." Y Barthes: "No hay hechos. Sólo sentidos." Y Georges Duby: "No hay hechos. Sólo documentos. Más documentos y así hasta el infinito." Por lo demás Duby analiza los testamentos y otros textos de la cotidianeidad en la forma indicada para White y Julia Kristeva.

Comenzaré *in medias res*, indicando textos de poetas y de un filósofo, pues siempre los discursos líricos y los discursos metafísicos plantean los problemas con el mayor rigor y profundidad, mal que le pese a algunos teóricos de la postmodernidad.

Cuando Mallarmé contesta a Degas, en la conocida anécdota: "Mi querido Degas, las poesías no se hacen con ideas, se hacen con palabras", está

reemplazando las categorías tradicionales, de orden conceptual, por las palabras. Las palabras son las categorías que sirven para enfrentar, para crear, la realidad. Es claro que, como sostiene Heidegger, debe ser la palabra auténtica, la “palabra adecuada”, no la palabra inauténtica, la inadecuada. La primera revela el ser, la segunda, lo oculta.

No la palabra habitual, la palabra de los *massmedia*, del discurso político, ni el discurso que Baudrillard llama la cultura como simulacro. Esta palabra como además sostienen Bergson y Benjamin, viola el ser. También la palabra del discurso habitual de la cultura del siglo XX.

Una afirmación de Stephan George insiste en este sentido: “no hay ninguna cosa donde falta la palabra”. Heidegger comenta así esta afirmación de Stephan George: “Sólo cuando se ha encontrado la palabra para la cosa, es ésta una cosa. Sólo entonces es. [...] El ser de todo lo que es, habita en la palabra. Por eso es válido el principio: el lenguaje es la casa del ser.”

Pero esta no es, como a veces se cree, una posición del siglo XX: proviene de la mejor tradición filosófica y poética desde, por lo menos, el romanticismo.

No se trata solo de Heidegger, Barthes, Julia Kristeva, Foucault y Derrida.

Haman, Kant, Herder, Nietzsche, Humboldt y Bergson se inclinan en ese sentido.

También el pensamiento de los poetas como Coleridge, Shelley, Hölderlin, por lo menos según la interpretación de Heidegger, Mallarmé y sus seguidores, y nuestro Antonio Machado y Pedro Salinas.

Humboldt sostiene, en la mitad del siglo XIX, con palabras que se parecen a las de Heidegger: “La palabra hace que el alma se represente el objeto que le está dado. Esta representación debe ser distinguida de los objetos [...] ésta tiene junto a la parte objetiva que *se refiere al objeto*, una subjetiva que consiste en el *modo de representación* [...] Pero esto también es claro en el caso de los objetos sensibles, pues éstos nunca se representan directamente al alma sino que en ella está presente exclusivamente aquella representación que la palabra ofrece de ellos.”

Además, su teoría de la *forma interior del lenguaje*, demuestra cómo la lengua organiza la realidad.

Bergson insiste en esta operación de la lengua.

Esta problematización del objeto, este cuestionamiento de la percepción, viene, como es sabido, desde Kant. Kant sostiene que nunca nos encontramos con la realidad, con el *noumeno*, sino con el fenómeno, que es una creación de las categorías de la sensibilidad y del entendimiento.

Y llega a la filosofía del lenguaje del siglo XX por lo menos desde Husserl. Un dato elocuente es que uno de los últimos ensayos de Derrida trata el problema del signo en Husserl.

Viene también desde Pierce, con su símbolo, su señal, su ícono.

Pero todavía podemos sugerir la posición ante este problema del referen-

te, a este cuestionamiento de la percepción, el testimonio epistemológico de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges.

Al nombrar a Borges conviene aludir a la tradición nominalista británica, con Guillermo de Occam, Berkeley y Hume.

Como es sabido se ha hablado mucho del nominalismo de Borges. Pero la posición de Borges es ambigua.

A veces es realista, como en el Golem, donde reelabora la posición de la cábala:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
El nombre es arquetipo de la cosa  
En las letras de *rosa* está la rosa  
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

También en Blake:

¿Dónde estará la rosa que en tu mano  
prodiga, sin saberlo, íntimos dones?  
No en el color, porque la flor es ciega,  
ni en la dulce fragancia inagotable,  
ni en el peso de un pétalo. Esas cosas  
son unos pocos y perdidos ecos.  
La rosa verdadera está muy lejos.  
Puede ser un pilar o una batalla  
o un firmamento de ángeles o un mundo  
infinito, secreto y necesario,  
o el júbilo de un dios que no veremos  
o un planeta de plata en otro cielo  
o un terrible arquetipo que no tiene  
la forma de la rosa.

Pero en “Descartes” es francamente nominalista. El emisor de “Descartes” sueña un mundo, en una enumeración que abarca toda la realidad física y la historia.

Citaré solo dos versos que se compaginan con la epistemología contemporánea, por ejemplo de Varela:

He soñado la geometría  
He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.  
He soñado el amarillo, el azul, el rojo.

También es nominalista Borges en el relato “Andrés Armoa” donde el personaje cuenta “la larga marcha de tantas leguas”. Y el narrador comenta que la “cuenta siempre con las mismas palabras”. “Quizá la cuenta con las mismas

palabras, porque las sabe de memoria y ha olvidado los hechos”.

Este texto de Borges nos enfrenta con la lengua común, con los *massmedia* y con la *daxa* de la cultura.

Todavía hay un texto de Borges que es más nominalista que los textos de los nominalistas, pues duda del nominalismo:

Se trata de “Correr o ser”.

¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma universal del Rhin, un arquetipo,

.....  
Así lo conjeturan los platónicos,  
así no lo aprobó Guillermo de Occam.

Dijo que Rhin (cuya etimología es *rinan* o correr) no es otra cosa que un arbitrario apodo que los hombres dan a la fuga secular del agua

.....  
Bien puede ser. Que lo decidan otros.

Y bien, ¿cuál es la posición de Derrida ante este problema del referente, ante este problema de la percepción?

No expondré, por supuesto, la posición total de Derrida. Me limitaré a citar dos textos de Derrida y un comentario del especialista James S. Hans.

Los textos de Derrida dicen así:

El juego libre, el freeplay, es la disrupción de la presencia. [...] El juego libre es el interjuego entre la esencia y la presencia...[...] El libre juego debe ser concebido como la presencia y la ausencia comenzando por la posibilidad del libre juego y no de otra manera.

Ahora yo no sé que es la percepción y no creo que exista algo como la percepción.

Estos textos pertenecen a su ensayo “Estructura, signo y juego”. James S. Hans comenta esta posición de Derrida:

La declaración central del argumento anterior, entonces, es que Derrida niega la posibilidad de la percepción porque ella supone la creencia en cosas que existen ‘independientes del lenguaje, desde un sistema de referencia’. Para Derrida nada puede existir independiente del lenguaje, lo que significa que todas las cosas son meramente conceptos, incluyendo ‘percepción’, ‘experiencia’ y ‘conciencia’.

Me interesa este texto del profesor Hans especialmente porque coincide con mi posición de vincular el problema de la percepción con el problema de la referencialidad de la lengua.

Lo que ahora me propongo demostrar es que el discurso del capítulo XXI de la primera parte del *Quijote* organiza una teoría de la percepción que se

comparte con esta teoría de la mejor cultura del siglo XX. Derrida es solo el caso, o un caso, extremo, y explícito.

Para analizar este capítulo, como para muchos episodios del *Quijote*, se ha usado la noción de perspectiva.

Desde *Meditaciones del Quijote* de Ortega, hasta Américo Castro y Leo Spitzer: *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, pasando por muchos más. Leo Spitzer sostiene que la mayoría de la crítica acepta esta noción.

¿Pero qué quiere decir perspectiva?

Si recurrimos a la célebre metáfora de Ortega en la introducción a su curso de metafísica: Eva seduce a Adán no con una manzana sino con la mitad, puesto que la otra mitad no es vista por Adán.

O la indicación de Einstein: la velocidad de un tren es diferente si la observamos desde el andén de la estación o de dentro del mismo tren.

Se trata de que el observador ve el objeto de acuerdo con su posición de observación.

Creo que en el capítulo XXI no se trata de eso. Todos ven lo mismo sin importar el punto de vista. Todos tienen las mismas sensaciones. En lo que difieren es en el objeto que subyace en esas sensaciones.

Como es sabido, funcionan tres observadores: el narrador, don Quijote y Sancho.

Veamos cómo el narrador presenta el problema: “De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro”. El narrador no se decide. No se trata de la bacía ni del yelmo, se trata de una *cosa*, algo nombrado con la palabra universal: una cosa, un ente, un objeto. ¿Qué es esta cosa, este ente, este objeto? Tal es el problema epistemológico del capítulo. Cuando don Quijote propone su referente, sostiene: “que trae en la cabeza un yelmo de oro”. No dice el yelmo de Mambrino.

Sancho le corrige: “Lo que yo veo y columbro [...] no es sino un hombre que trae en la cabeza una cosa que relumbra.”

Para Sancho, en este contexto, se plantea el mismo problema que para el narrador: se trata de una *cosa*, con indeterminación total sobre el referente. De lo que Sancho está seguro es de que *relumbra*.

Insisto. Sancho, y don Quijote, y el narrador tienen la misma sensación. Solo discuten el objeto de que la sensación proviene.

Cuando el narrador se decide, cuando va a confirmar lo que ha anticipado citando a don Quijote: “hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza el yelmo de Mambrino”, todavía insiste: el barbero “se puso la bacía sobre la cabeza y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba.”

Todos ven lo mismo. Unos y otros tienen la misma sensación.

Si siguiéramos la posición de Berkeley, *Esse est principii*, diríamos que el objeto que todos ven es un relumbrar “como si fuera de oro”.

El narrador, que generalmente en el *Quijote* expone la realidad habitual, indica un objeto, otro que el de don Quijote: “se puso la bacía sobre la cabeza”.

Don Quijote, pues, propone un objeto, un referente, y el narrador, taxativamente, y Sancho, implícitamente, proponen otro.

Pero Sancho, el narrador y don Quijote vacilan.

Ya señalamos la vacilación del narrador en el texto inicial. Pero funciona todavía en el narrador una vacilación decisiva.

El narrador dice: “Mandó [don Quijote] a Sancho que alzase el yelmo, el cual, tomándola en las manos [...]”

Se trata del yelmo, como lo dice explícitamente “que alzase el yelmo”, pero se trata también de la bacía: “el cual, tomándola en las manos”. No se trata de *lo* sino de *la*. Mejor, es *lo* y es *la*.

Además, don Quijote, según el narrador, la primera vez que afirma el yelmo se escuda: “si no me engaño”.

Todavía, en el capítulo 84, Sancho habla de un baciyelmo. No es un yelmo ni una bacía.

También vacilan don Quijote y Sancho en decidir si se trata “de un caballo rucio rodado”, como quiere don Quijote, o de “un asno pardo” como quiere Sancho.

Sancho dice “ese caballo rucio rodado”, poniéndose de parte de la posición de don Quijote “que parece asno pardo”, reiterando su posición.

Pero todavía, más decididamente, don Quijote: “ese caballo o asno”.

Acontece todavía otra vacilación de don Quijote. Esta vez más importante, pues se trata no de palabras sino de cosas. Don Quijote advierte que el yelmo es demasiado grande y además no tiene encaje. Por eso en un momento no dice yelmo sino *celada*.

Don Quijote, no obstante, insiste con una serie de explicaciones en que no me voy a detener. Estas explicaciones confirman mi tesis. Don Quijote donde ve un no yelmo, trata de crear con su discurso un yelmo.

Todavía encontramos una vacilación esencial, que separa los objetos pero los identifica de acuerdo con los semas.

“Ríome —respondió él [Sancho]— de considerar la gran cabeza que tendría el pagano dueño de este almete”.

No es un yelmo, no es el yelmo de Mambrino, que pertenece a la armadura del caballero, pero es un almete, que no es un yelmo, pero pertenece a la armadura del caballero.

Un sema es una identidad de significación, desde Jemslev a Greimas, así como un constituyente es uno de los elementos que integran el objeto.

Este juego de los semas es esencial en el discurso literario, como ha demostrado la *Réthorique Générale*.

Porque si juego con los semas, desintegro el sentido. Y si juego con los constituyentes desintegro el objeto, como indica Bertrand Russell.

Esta recurrencia a los semas, sin embargo, no es una invención de la exégesis. Conviene recurrir al contexto lingüístico.

Al comienzo del capítulo, en el momento en que se enfrentan con el problema, Sancho le advierte a don Quijote: “Mire vuestra merced bien lo que dice o mejor lo que hace [...] que no querría que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanar y aporrear el sentido.”

Don Quijote advierte el deslizamiento semántico y exclama: “¿Qué va de yelmo a batanes?” Es claro que como denotación no va nada pero sí como connotación. El derivado *abatanar* que aparece como sinónimo de aporrear, es un juego de semas perfecto. Puesto que los batanes nos “aporrean el sentido”, también este problema del yelmo puede aporrear el sentido. *Abatanar* es sinónimo de *aporrear*, o de violentar el sentido. La palabra queda reducida, como en la metáfora, a uno de sus semas. Lo que preside semióticamente todo el sentido de este episodio.

Además de introducir la dimensión de los semas, esta alusión a los batanes insiste en el problema epistemológico, los dos constituyentes que integran este capítulo.

Don Quijote lo dice expresamente:

“Donde una puerta se cierra, otra se abre.” Dígolo porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos, engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra [...] que si yo no acertare a entrar por ella, mía será la culpa, sin que la pueda dar a la poca noticia de los batanes, ni a la oscuridad de la noche.

Anoche, viene a decir don Quijote falló nuestra *episteme*, por la oscuridad y por la poca noticia. Pero ahora no tenemos, para equivocarnos, esas disculpas. Lo que confirma mi interpretación. Ahora —viene a decir don Quijote— vemos bien. El problema del episodio de los batanes, en el capítulo XX, es un problema epistemológico. Oyen ruidos y no saben de dónde provienen, de qué se trata.

Utilizando esta noción de los semas, tan importante, podemos agregar desde otra perspectiva, la negación de la percepción y la presencia de los códigos.

Pero ahora no desde los personajes sino desde el discurso. Se trata del sema posicional y del sema funcional. Pues tanto la bacía como el yelmo coinciden en estos dos semas.

El discurso insiste abrumadoramente en el sema posicional.

Cuando expone el decir de don Quijote, el narrador expone “que trae en la cabeza el yelmo de Mambrino”. Cuando don Quijote se enfrenta con Sancho, sostiene: “que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro”. Y Sancho le contesta: “que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra”. A continuación el narrador: “se puso sobre la cabeza la bacía”.

El sema posicional es el mismo, no solo el relumbrar.

Y también el sema funcional. Cuando don Quijote, sobre el no yelmo

intenta crear un yelmo de Mambrino: “cuanto más bien es bastante para defenderme de una pedrada”.

Yelmo y bacía, o lo que fuere, cumplirían la misma función.

El sema de posición, el de función coinciden con el sema del relumbrar.

Más adelante, en el episodio de los galeotes, el discurso insiste en esta posición. Aunque fuera bacía, la supuesta bacía sirve como un yelmo, pues protege a don Quijote de las pedradas.

No se trata, pues, de punto de vista, ni de perspectiva. Se trata de mostrar que la percepción, la determinación del referente, es un problema.

Don Miguel de Unamuno en su *La vida de Don Quijote y Sancho*, al corregir el baciyelmo de Sancho, confirma nuestra interpretación. Se trata de la bacía y del yelmo. Se trata de dos referentes. Se trata de la percepción.

Tanto don Quijote, como Sancho, como el narrador, ven lo mismo, pero crean el objeto de acuerdo con sus códigos.

El discurso del *Quijote* lo dice taxativamente: “que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos.”

El discurso del capítulo XXI muestra, pues, creo, que es problemática la vigencia de la percepción, o que es imposible.

Establece así la misma posición de Descartes en *Meditaciones metafísicas*.

Y no solo se trata de la misma posición teórica sino también del mismo recurso demostrativo.

También Descartes recurre, para desestabilizar la noción de percepción, al testimonio de los locos. También, como es sabido, a los sueños.

Foucault trata este problema, y lo discute con Derrida, en el Apéndice II de *Historia de la locura en la época clásica*.

Quizá esta vinculación interdiscursiva avale mi exégesis.

Por eso Descartes, tal vez como Cervantes, para asegurar la objetividad de lo que llamamos nuestras percepciones recurre a la idea de que como Dios es bueno no puede engañarnos.

En el poema “Descartes” Borges recurre a la misma seguridad. “Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres”.

HUGO W. COWES

# LA CONSTRUCCIÓN MEDIA CON SE

## INTRODUCCIÓN.

En este trabajo me propongo señalar y analizar algunos aspectos característicos de la construcción *FN<sub>1</sub> se V (+Adv. de modo)* con interpretación de tipo "propiedad" y que ilustro en (1a-1f):

- (1a) Este libro se lee fácilmente.
- (1b) Estos suéteres se lavan rápido.
- (1c) El tango se baila pero el jazz no.
- (1d) Las sillas de mi casa se pliegan.
- (1e) El champagne se bebe frío.
- (1f) Los platos se guardan en el armario de la derecha.

Tal como puede observarse, esta construcción tiene siempre un verbo transitivo en voz activa; este, siempre precedido por el clítico *se*, concuerda en número con su sujeto formal —una frase nominal (FN<sub>1</sub>) [-animada] que puede ser de tipo [+específico] (cf. ej. 1a, 1b, 1d, 1f) o [+genérico] (cf. ej. 1c, 1e)—. Por otra parte, la FN<sub>1</sub> no puede ser identificada con el agente de la acción denotada por el verbo ya que de hecho corresponde a su objeto selecciona1 o profundo. Finalmente, la construcción en cuestión, compatible con la presencia de un adverbio de modo como *fácilmente* (cf. ej. 1a, 1b), puede tomar dos valores, a saber un valor genérico atemporal (cf. ej. 1a, 1b, 1c, 1d) o un valor habitual normativo (cf. ej. 1e, 1f).

En términos generales puede afirmarse que esta construcción no ha sido analizada por las distintas gramáticas del español (cf. Bello 1847, Gili Gaya 1961, RAE 1973, entre otras), pero una estructura similar en francés ha sido objeto de un tratamiento relativamente importante en estudios sobre las formas pronominales de esa lengua. N. Ruwet (1972) y A. Zribi Hertz (1982) se refieren a ella como Construcción Media y como Se Medio<sup>1</sup> respectivamente.

<sup>1</sup> Zribi Hertz (1987) la llama también Construcción de Se Pasivo. La misma autora (1982) distingue dos tipos de interpretaciones para el Se Medio del francés: atemporal o genérica

Después de reseñar muy brevemente las posibilidades de construcción con el clítico reflexivo en español, intentaré demostrar que el *Se Medio* —enunciados del tipo (1a-1f)— tiene propiedades que le son específicas: a) a diferencia de los otros *se*, este puede ser clasificado entre los procedimientos que permiten definir una propiedad a partir de un proceso; b) es el único que está sometido a restricciones aspectuales; y c) los valores genéricos o normativos que puede tomar parecen estar correlacionados con el tipo especial de agente elíptico que la interpretación de esta construcción obliga a reconstruir.

### 1. LOS "SE" DEL ESPAÑOL.

Los enunciados que figuran bajo (1) ilustran una de las posibilidades de construcción con el clítico *se* en español: el verbo, de tipo transitivo<sup>2</sup> y en voz activa, concuerda con su sujeto formal no agentivo (i.e. en 3ª persona del singular o del plural). Estas características sintácticas permiten clasificar esta construcción entre las que A. Bello (1847) llama Cuasi-reflejas de 3ª persona. Estas se distinguen claramente, por una parte, de las Reflexivas (cf. ej. 2 - 3') y de las Recíprocas (cf. ej. 4 - 5') en las que el pronombre reflexivo, co-referencial con el sujeto, funciona desde un punto de vista sintáctico como complemento acusativo (cf. ej. 2, 3, 4, 5) o como complemento dativo (cf. ej. 2', 3', 4', 5').

- (2) Yo me lavo.
- (2') Yo me lavo las manos.
- (3) Juan se lava.
- (3') Juan se lava las manos.
- (4) María y yo nos saludamos.
- (4') María y yo nos dimos la mano.
- (5) Juan y María se saludaron.
- (5') Juan y María se dieron la mano.

Y por otra parte, de las Cuasi-reflejas de toda persona. Bello hace entrar en esta última categoría:

a) los verbos transitivos o activos que pueden tomar un acusativo oblicuo<sup>3</sup> en empleo reflexivo: *alegrar(se)*, *enfadar(se)*, *irritar(se)* (Bello 1847, §759-760);

(propiedad) y temporal (proceso). Por mi parte, intentaré demostrar que el *Se Medio* del español desencadena exclusivamente una interpretación de tipo propiedad.

<sup>2</sup> Solo los verbos transitivos entran en esta construcción de *Se Medio* ya que el sujeto formal [de ahora en más FN<sub>s</sub>, para distinguirlo del sujeto profundo o agente, FN<sub>a</sub>] corresponde al objeto seleccionador o profundo del verbo.

<sup>3</sup> Según Bello (1847), "un verbo activo o transitivo es el que, en su uso ordinario, admite acusativos oblicuos" (§ 771) y un "complemento acusativo es oblicuo cuando el sujeto del verbo no se identifica con el término del complemento" (§ 752).

b) los verbos esencialmente pronominales, i.e. los verbos que solo admiten acusativos reflejos: *jactarse*, *atreverse*, *quejarse* (Bello 1847, § 761);

c) los verbos intransitivos que pueden emplearse también reflexivamente: *reir(se)*, *quedar(se)*, *morir(se)* (Bello 1847, § 763).

Por su parte, la categoría de las construcciones cuasi-reflejas de 3ª persona tampoco es homogénea. En efecto, según Bello es necesario distinguir: a) las que pueden ser clasificadas entre las “proposiciones regulares” (de sujeto-predicado). La concordancia del verbo, siempre transitivo —en 3ª persona del singular o del plural— está determinada por la FN<sub>1</sub> (el objeto seleccionador del verbo) que asume el rol de sujeto formal. Estas construcciones cuasi-reflejas de 3ª persona del singular o plural tienen, a pesar de la presencia de un verbo siempre en voz activa, un “sentido pasivo”<sup>4</sup> ya que “invierten el significado del verbo y lo hacen meramente pasivo” (Bello 1847, § 767):

(6) Se admira la elocuencia.

equivale a:

(6') La elocuencia es admirada.

(7) Se apetecen las distinciones.

equivale a:

(7') Las distinciones son apetecidas.  
(ejemplos de A. Bello)

b) las que pueden ser clasificadas entre las “proposiciones irregulares”, i.e. proposiciones impersonales donde “no se entiende ni subentiende sujeto” (Bello 1847, § 772). El verbo, que puede ser transitivo o intransitivo, está siempre en 3ª persona del singular. La presencia de una FN<sub>1</sub> no es obligatoria (cf. ej. 8), pero cuando la hay (cf. ej. 9 y 10), ella funciona como objeto directo del verbo, el que aparece precedido obligatoriamente por la preposición *a* si se trata de un complemento de persona (cf. ej. 9). Finalmente, y al igual que en las precedentes, estas construcciones irregulares cuasi-reflejas “son reflejas en la forma, pasivas en su significado” (Bello 1847, § 787):

<sup>4</sup> En su *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, la RAE (1973) llama esta construcción, *pasiva refleja*: “Con el sujeto en 3ª persona del singular o del plural, se emplea con frecuencia creciente en nuestra lengua, la *pasiva refleja* con *se* y el verbo en voz activa: *La paz fue firmada por los embajadores* equivale a *Se firmó la paz por los embajadores*. [...] Si desaparece el interés por el agente, diremos *Se firmó la paz* [...]. En este último caso, nos hallamos en los límites que separan las oraciones de pasiva refleja de las impersonales [...]” (RAE 1973, § 3.5.3.).

- (8) Se escribe y compone en la actualidad bajo el yugo de un culteranismo de pésimo gusto, que ni siquiera es ingenioso y erudito como el de Góngora.
- (9) Se admira a los grandes hombres.  
(ejemplos de A. Bello)<sup>5</sup>
- (10) Se vende botellas.  
(ejemplo de la RAE)

Según esta clasificación, la construcción ilustrada en (1) debería poder ser incluida en el grupo de las cuasi-reflejas de 3ª persona que pertenecen a las “proposiciones regulares” con un sentido pasivo. Es cierto, en efecto, que comparte con esta sub-clase habitualmente conocida bajo el nombre de “pasiva con *se*” o “pasiva refleja”, ciertas propiedades sintácticas: en ambos casos, el sujeto formal —la FN<sub>1</sub>— siempre explícito corresponde al objeto profundo del verbo; este es por lo tanto transitivo y está en voz activa; ninguna de las dos construcciones admite, en español moderno, el complemento agente; por último, cuando se pronominaliza la FN<sub>1</sub>, esta funciona como pronombre objeto del verbo. No obstante, otras propiedades específicas la separan de este grupo.

El *Se Pasivo* [de ahora en más SP] y el *Se Impersonal* [de ahora en más SI] aparecen también en la clasificación de usos del *se* de J.A. de Molina Redondo (1974). Este autor los distingue de otro *se* que él llama *Medio* y que define de la siguiente manera: “el sujeto —agente o no— es al mismo tiempo el objeto de la acción indicada por el verbo” (Molina Redondo 1974, 29). El autor incluye en este grupo las construcciones reflexivas propiamente dichas (incluidas las recíprocas) donde el sujeto es siempre el agente de la acción denotada por el verbo, así como también los enunciados de la forma FN<sub>1</sub> [-animada] + *se* + Verbo [transitivo] (+complemento preposicional):

- (11) Las heridas se curan con el sol.
- (12) El café se ha enfriado ya.
- (13) El negocio se mejorará con la ampliación.  
(ejemplos de J. A. de Molina Redondo)

<sup>5</sup> En su clasificación de las Oraciones Impersonales con el clítico *se*, el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* de la RAE incorpora también estos dos tipos de ejemplos. En cuanto a los enunciados de la forma del ejemplo (9), afirma: “[...] la frase ambigua *Se obsequian las señoras* se convierte en *Se obsequia a las señoras* [...]. Pero entonces, inmovilizado el verbo en singular y acompañando *las señoras* con la preposición *a*, las construcciones de este tipo quedaron convertidas en oraciones activas de sujeto indeterminado (*se*) y un complemento directo de persona con la preposición *a* (*a las señoras*)” (RAE 1973, § 3.5.6. b.). Por otra parte, y a diferencia de Bello, la RAE hace entrar también en su clasificación, las construcciones del tipo del ejemplo (10) ya que “generalizada ya esta construcción con complemento de persona, tiende a propagarse con complemento de cosa, claro está que sin preposición en este caso” (RAE 1973, § 3.5.6. c.). Por su parte, el *Curso superior de sintaxis española* de Gili Gaya presenta una clasificación de las Frases Impersonales con *se* totalmente análoga a la de la RAE.

en los que, tal como ocurre en las construcciones SP, el sujeto formal (FN<sub>1</sub> = “objeto de la acción indicada por el verbo”) no es nunca agentivo. Molina Redondo señala que la diferencia entre estos dos *se* reside en el tipo de agente que la interpretación de cada una de estas estructuras obliga a reconstruir. Sugiere entonces que, para SP, el agente (FN<sub>0</sub>), necesariamente implícito,<sup>6</sup> es siempre [+humano], mientras que para las construcciones que él llama de *Se Medio* (cf. ej. 11-13), el agente es siempre [-humano] y puede estar explícito o no:

- (14) La gripe se cura con pastillas. [agente explícito]
  - (15) La gripe se cura muy lentamente. [agente implícito]
- (ejemplos de J.A. de Molina Redondo)

Si no está explícito —indica siempre el mismo autor— a veces puede resultar difícil determinar si se trata de un agente [+humano] o [-humano] y, en consecuencia, la construcción se torna ambigua. Así, para Molina Redondo, los enunciados:

- (16) Las puertas se abren a las 9 en punto.
  - (17) Los comercios se cierran a las 8.
  - (18) La discusión se acabó en aquel momento.
- (ejemplos de J. A. de Molina Redondo)

pueden ser interpretados, según el contexto, ya sea como pasivos, con un agente sobrentendido [+humano]:

- (16') Abren las puertas a las 9 en punto [Impersonal de 3ª pers. Plural].  
(+Alguien, +El portero, +El Banco) las abre a las 9 en punto.
- (17') Los comerciantes cierran sus comercios a las 8.
- (18') Los contendientes acabaron la discusión en aquel momento.

ya sea como medios:<sup>7</sup>

- (16'') Las puertas se abren (+ solas, + automáticamente) a las 9 en punto.
- (17'') Los comercios se cierran (+ automáticamente a las 8, + con la llegada de la noche).

<sup>6</sup> En español moderno, la construcción con *Se Pasivo* o *Pasiva Refleja* es incompatible con un complemento agente: este jamás aparece especificado. La forma perifrástica con *ser + V-ado/ido*, en cambio, puede estar seguida por este tipo de complemento. A diferencia de la *Pasiva Refleja* que es, de lejos, la construcción preferida y la más utilizada, la forma perifrástica está sometida a ciertas restricciones de empleo. En efecto, y tal como lo indica la RAE, algunas veces es inaceptable: “en presente e imperfecto cuando queremos expresar la acción momentánea de un verbo desinente. No se dice \**La puerta es abierta por el portero*, ni \**La hoja era vuelta con impaciencia por el lector*” (RAE 1973, § 1.12.9).

<sup>7</sup> Para Molina Redondo, la interpretación que él llama *Media* pone en juego una FN<sub>0</sub> elíptica [-humana]. Sin embargo, en la medida en que el verbo denota un proceso que es compatible con

(18'') La discusión se acabó (+ con la llegada de Juan, + sola con el correr del tiempo).

Si en cambio, la construcción contiene un complemento preposicional de la forma *con* + *grupo nominal*, el agente es, según Molina Redondo, explícito ya que "en la estructura activa asociada [el grupo nominal del complemento preposicional] aparece como sujeto" (Molina Redondo 1974, 31):

- (11') El sol cura las heridas.
- (13') La ampliación mejorará el negocio.
- (14') Estas pastillas curan la gripe.

Ahora bien, si bien es cierto que los sujetos formales, i.e las FN<sub>1</sub>: *las heridas*, *el negocio*, *la gripe*, reciben siempre, en este tipo de construcción, una interpretación no agentiva, es evidente también que *con el sol* (ej. 11), *con la ampliación* (ej. 13), *con estas pastillas* (ej. 14) no pueden ser considerados como agentes —aun cuando el grupo nominal de esos complementos funcione como sujeto en la estructura transitiva asociada— puesto que, de hecho, se trata de complementos preposicionales semánticamente causativos. Tal como señala A. Zribi Hertz (1987) en relación con la construcción reflexiva ergativa del francés, "el sintagma nominal que figura bajo la rección de estas preposiciones en la estructura ergativa puede, en la construcción transitiva asociada, asumir el rol de sujeto temáticamente causativo" (Zribi Hertz 1987, 34):

- (19a) La ventana se cerró (+ con el viento, + a causa del viento).
- (19b) El viento cerró la ventana.

Desde una perspectiva semejante, N. Ruwet (1972) afirma que en esta construcción que él llama "Neutra", no hay ningún agente: su presencia no es percibida y el acontecimiento es presentado como si hubiese ocurrido espontáneamente. Prueba de ello es la posibilidad de:

- (20) No, yo no cerré la ventana. Se cerró (+ sola, + con el viento, + a causa del viento).
- (21) Se me cerró la ventana.

la ausencia de un agente (cf. ej. 16''-18''), esta construcción pronominal puede ser interpretada como de Se Ergativo (cf. *infra*). Nótese asimismo que una interpretación como Se Medio (en el sentido que doy a este término en el presente trabajo) es también posible con los verbos de los enunciados (16) y (17) (cf. *Esta puerta se abre/se cierra fácilmente*) así como con el de (15) (cf. *La gripe se cura*). En efecto, la construcción FN<sub>1</sub> *se Verbo* (*adverbio de modo*) presente en esos enunciados no alude a un proceso cuya sede sería la FN<sub>1</sub>, sino que permite describir una propiedad inherente a ella. Para esta interpretación de tipo propiedad, ver § 2.

donde se niega, precisamente, la intervención voluntaria de un agente (cf. ej. 20) o se expresa que la persona implicada por la presencia del pronombre dativo (cf. ej. 21) ha sufrido, a pesar de ella, el acontecimiento en cuestión.

Esta compatibilidad con una interpretación no agentiva del argumento del verbo<sup>8</sup> es uno de los rasgos distintivos de esta construcción que llamaré, siguiendo a A. Zribi Hertz,<sup>9</sup> construcción de *Se Ergativo* [de ahora en más, SE]. Recordemos aquí que los otros empleos de *se* (i.e. SP y SI) presuponen la existencia de un agente [+humano] que sin embargo permanece implícito,<sup>10</sup> siendo esta también una de las propiedades del *Se Medio*, objeto de este trabajo. Pero antes de abordar el estudio en detalle de esta construcción quisiera hacer algunas observaciones respecto de ciertos aspectos de superficie característicos de las cuatro construcciones con el clítico reflexivo de tercera persona. Dichas observaciones conciernen a) el orden sintáctico; b) la pronominalización de la frase nominal sujeto; y c) la posibilidad de inserción de un pronombre dativo.

Si la construcción con *Se Medio* [de ahora en más SM] ilustrada en (1a-1f) comparte ciertas propiedades con SP y SI, entre las que figura la reconstrucción de un agente elíptico [+humano] (ver también §2.3.), el orden sintáctico característico (i.e. no marcado) de SM se revela bastante diferente. En efecto, la FN<sub>1</sub> de SM aparece normalmente en posición frontal. El orden no marcado es pues FN<sub>1</sub> + *se* + verbo (+adverbio de modo):

(22) Este auto se estaciona fácilmente.

(23) Hache se escribe con hache.

La FN<sub>1</sub> de SP, en cambio, ocupa normalmente (i.e. cuando no está focalizada) la posición final: *Se* + verbo + FN<sub>1</sub>, posposición que sugiere, según E. García (1975) "un rol no activo para el grupo nominal" (García 1975, 22):

<sup>8</sup> Esta es una propiedad de los verbos ergativos.

<sup>9</sup> Según esta autora (1987), la Construcción Refleja Ergativa del francés es solidaria no solo con una forma transitiva con sujeto causativo (a diferencia del *Se Pasivo* o *Medio* que están asociados a una construcción transitiva con sujeto agentivo) sino también con una forma morfológicamente relacionada con el verbo, que denota el estado final (EF), resultado del proceso "traslativo" que describe un cambio de estado sufrido involuntariamente por el referente del argumento.

<sup>10</sup> Este es el caso en especial de SP donde el agente jamás aparece especificado. Para SI, los criterios divergen. Algunos autores, entre ellos la RAE, N. Alcalá Zamora y Torres (comentador de la gramática de Bello) y Gili Gaya, analizan este *se* como un pronombre sujeto [+humano, +indefinido] por lo que el agente no estaría implícito. Otros, entre los que se cuenta E. Alarcos Llorach (1968), afirman que el *se* no es ni sujeto ni agente ya que marca la indeterminación léxica del sujeto de los verbos que acompaña transformándolos así en impersonales como *Llueve* o *Graniza*. Finalmente otros, como Molina Redondo, consideran que el *se* impersonal es un indicador de impersonalidad que sugiere la existencia de un agente humano subyacente.

- (24) Se firmaron ayer los nuevos acuerdos diplomáticos.  
 (25) Se anunciarán próximamente los requisitos de admisión.

Esta diferencia de orden no es desdeñable, sobre todo cuando se trata de ciertos enunciados en presente (ver también §2.1.) que pueden admitir tanto una interpretación media como una interpretación pasiva. Así, si (26) es interpretado como SM (el proceso evocado es presentado como una propiedad inherente a la FN<sub>1</sub>), un enunciado similar pero en otro orden (cf. ej. 27) recibe una interpretación pasiva (la FN<sub>1</sub> debe ser vista como la sede del proceso evocado):

- (26) Estas raíces se comen. [=estas raíces son comestibles]  
 (27) En ese país se comen esas raíces. [=la gente de ese país come esas raíces]

Por otra parte, SM se distingue también de SI. En efecto, el orden de esta construcción —la única con el clítico *se* que no tiene sujeto formal— es *Se + verbo [3ª pers. sing.]* (cf. ej. 28) o, si contiene una FN<sub>1</sub> objeto, *Se + verbo [3ª pers. sing.] + a FN<sub>1</sub> [+animada]* (cf. ej. 29) / *Se + verbo [3ª pers. sing.] + FN<sub>1</sub> [-animada]* (cf. ej. 30):

- (28) Según se supo, el presidente recibirá al Embajador de Japón.  
 (29) Se juzga hoy a los prisioneros.  
 (30) Se busca departamento de dos ambientes con vista al mar.

En cambio, tal como puede constatarse en los ejemplos (11-15) ya citados, así como en los que siguen (cf. ej. 31-32), el orden sintáctico característico de SE es muy similar al de SM: *FN<sub>1</sub> + se + verbo (+complemento preposicional)*:

- (31) El vaso que buscás se rompió anoche.  
 (32) La rama se quebró (con el viento).

Pero si en relación con el orden, SM no se distingue de SE, debe destacarse que el comportamiento de este último respecto de la pronominalización de la FN<sub>1</sub> es totalmente diferente al de SM así como al de SP y ello a pesar de que, en los tres casos, la FN<sub>1</sub> funciona como sujeto formal. En efecto, la FN<sub>1</sub> solo puede ser elidida en las construcciones SE (cf. ej. 33 y 34). En este sentido, la FN<sub>1</sub> de SE se comporta igual que cualquier otra FN sujeto en español. Recordemos aquí que en nuestra lengua, al igual que en todas aquellas con pronombres sujeto fuertes, es posible no explicitar el sujeto si su referente puede ser recuperado del contexto o de la situación de enunciación y que la flexión verbal indica la persona y el número.

(33)

—¿Dónde está el vaso?

—Se rompió anoche. [con elisión del sujeto]

(34)

—¿Qué le pasó a la rama del árbol?

—Se quebró. [con elisión del sujeto]

Este no es por cierto el caso para SM y SP, las dos construcciones con el clítico *se* donde la FN<sub>1</sub> está explícita pero cuya interpretación presupone siempre la presencia de un agente [+humano]. En efecto, a diferencia de la FN<sub>1</sub> de SE, y aunque también sujeto formal de la construcción, la FN<sub>1</sub> de SM y de SP no puede ser elidida pero sí puede ser pronominalizada como pronombre objeto (lo(s), la(s)) del verbo inmovilizado entonces en la 3ª persona del singular. Así, para los ejemplos (22-27):

(22') Se lo estaciona fácilmente.

(23') Se la escribe con hache.

(24') Se los firmó ayer.

(25') Se los anunciará próximamente.

(26') Se las come.

(27') En ese país, se las come.

La posibilidad de pronominalización de la FN<sub>1</sub> como objeto del verbo permite acercar estas dos construcciones a SI donde el verbo aparece siempre en 3ª persona del singular y donde la FN<sub>1</sub>, si la hay, funciona como objeto directo. Su pronominalización sigue pues las reglas generales del español para la pronominalización de los complementos acusativos (i.e. reemplazo por lo(s), la(s)):

(29') Se los juzga hoy.

(30') Se lo busca.

Señalemos por último que si pronominalizáramos de este modo la FN<sub>1</sub> de los ejemplos SE (33) y (34), la estructura resultante ya no sería interpretada como SE, sino como SI y por lo tanto, como una construcción agentiva, en la que el pronombre *se* desempeña el rol de un pronombre sujeto indeterminado o de un indicador de indeterminación del agente:

(33') Se lo rompió anoche.

(34') Se la quebró.

Estas diferencias de comportamiento sintáctico (posibilidad de elisión para la FN<sub>1</sub> de SE y pronominalización como objeto directo para la FN<sub>1</sub> de SM, de SP y de SI) permiten establecer un acercamiento formal entre las tres construcciones con interpretación agentiva: SP, SM y SI. Pero otra reagrupación

es también posible. Esta vez, la línea divisoria pasará entre los *se* procesivos del español (i.e. los *se* que describen un proceso) y SM (i.e. el *se* que permite describir una propiedad de la FN<sub>1</sub>). En efecto, SP, SI y SE admiten la inserción de un pronombre dativo. Compárese:

- (35) [SE] El vaso se me rompió.
- (36) [SP] Se les anunció hoy la noticia de la llegada de Juan.
- (37) [SI] Según se me dijo, hay que devolver el libro antes de fin de mes.

con:

- (38) [SM] \*El libro se le lee de corrido.
- (39) [SM] \*Esta casa se me vende rápido.
- (40) [SM] \*El suéter se le lava a mano.

Tal como puede constatarse en estos últimos ejemplos, la inserción de un pronombre dativo es imposible<sup>11</sup> con SM y ello porque el proceso evocado en esta construcción no es presentado como tal sino como una propiedad atemporal e inherente a la FN<sub>1</sub>. En efecto, a diferencia de los otros *se*, SM es el único que desencadena exclusivamente una interpretación de tipo propiedad.

En consecuencia podemos afirmar que la construcción SM, aunque con ciertas características en común con SE (i.e. el orden sintáctico), así como con SP y con SI (i.e. la presuposición de un agente elíptico [+humano] y la posibilidad de pronominalización de la FN<sub>1</sub> como pronombre objeto del verbo inmovilizado en la 3ª persona del singular), tiene propiedades que le son totalmente específicas y que permiten clasificarla entre los procedimientos lingüísticos que definen propiedades a partir de procesos. Las páginas que siguen estarán dedicadas pues, al estudio en detalle de dichas propiedades.

## 2. EL SE MEDIO O SE CON INTERPRETACIÓN DE TIPO PROPIEDAD.

### 2.1. SM Y LA RESTRICCIÓN ASPECTUAL.

A diferencia de las otras construcciones con *se* en 3ª persona (SP, SI, SE), el SM aparece en contextos genéricos o habituales y, en consecuencia, está sometido a ciertas restricciones temporales. En particular, SM es incompatible con los tiempos puntuales (por ej., Pretérito Indefinido o Pretérito Perfecto), así como con la forma progresiva y los adverbios o expresiones adverbiales que indican un momento puntual en el tiempo. Compárese:

<sup>11</sup> Debe resaltarse que la imposibilidad de inserción de un dativo no está relacionada con el tipo de verbo sino con la construcción SM. En efecto, *Le leyeron la mano*; *Le vendieron la casa aunque él no quería*; *Le lavó el suéter a mano* son totalmente posibles y aceptables.

- (41a) [SM] Este libro se lee de corrido.  
 (41b) [SM] Este libro se leía en la Edad Media.  
 (41c) [SM] \*Este libro se leyó ayer.  
 (41d) [SM] \*Este libro se está leyendo.  
 (41e) [SM] \*Este libro se ha leído esta mañana.

con:

- (42a) [SP] Se anuncian hoy las nuevas medidas económicas.  
 (42b) [SP] Se anunciaban hoy las nuevas medidas económicas.  
 (42c) [SP] Se anunciaron ayer las nuevas medidas económicas.  
 (42d) [SP] Se están anunciando las nuevas medidas económicas.  
 (42e) [SP] Esta semana se han anunciado las nuevas medidas económicas.

- (43a) [SI] Aquí se vacuna.  
 (43b) [SI] Aquí se vacunaba.  
 (43c) [SI] Aquí se vacunó el año pasado.  
 (43d) [SI] Aquí se está vacunando.  
 (43e) [SI] Aquí se ha vacunado esta mañana.

- (44a) [SE] La puerta se cierra sola.  
 (44b) [SE] La puerta se cerraba sola.  
 (44c) [SE] La puerta se cerró sola.  
 (44d) [SE] La puerta se está cerrando sola.  
 (44e) [SE] La puerta se ha cerrado sola.

Sin embargo, algunos enunciados con SM parecen aceptar la inserción de un tiempo puntual, cf.:

- (45a) Esa casa se vende fácil(mente).  
 (45b) Esa casa se vendió fácil(mente).

Pero si bien es cierto que (45a) parece diferenciarse de (45b) solo por el tiempo (Presente vs. Pretérito Indefinido), debe señalarse que la relación entre la entidad y el proceso no es la misma en los dos enunciados lo cual determina una interpretación diferente. En efecto, con la construcción SM presente en (45a) el locutor describe una propiedad no datable o atemporal de la casa y en este sentido, son posibles las paráfrasis con el verbo atributivo *ser*, “destinado a marcar la inherencia de una calidad o de una propiedad respecto de un objeto” (Ducrot 1979, 2):

- (45a') Esa casa es (+ fácilmente vendible, + fácil de vender, + de fácil venta).

Este no es evidentemente el caso de (45b) que describe un proceso datable (la acción de vender) que se aplica a la FN<sub>1</sub>, *esa casa*. La construcción no es pues SM, sino SP y en este sentido, las paráfrasis posibles son las siguientes:

(45b')

Vendieron fácilmente esa casa. [Impersonal de 3ª persona del plural]<sup>12</sup>

Esa casa fue vendida fácilmente. [Pasiva Perifrástica]

Por otra parte, el hecho de que (45b) —y no (45a)— pueda ser seguido por expresiones del tipo *y no entiendo cómo*, *y eso me sorprende*, *y todavía no lo puedo creer*,

(45a'') ?? Esa casa se vende fácilmente (+ y no entiendo cómo, + y eso me sorprende, + y todavía no lo puedo creer).

(45b) Esa casa se vendió fácilmente (+ y no entiendo cómo, + y eso me sorprende, + y todavía no lo puedo creer).

muestra una vez más la diferencia de interpretación: propiedad vs. proceso. En ambos enunciados, la elipsis en *y no entiendo cómo* así como los elementos anafóricos neutros (*eso*, *lo*) remiten al primer segmento de cada enunciado (i.e. a la construcción *FN*, + *se* + *verbo* + *adverbio*):

(45a''') ?? Esa casa se vende fácil (+ y no entiendo cómo se vende fácil, + y el que se venda fácil me sorprende, + y todavía no puedo creer que se venda fácil).

(45b''') Esa casa se vendió fácil (+ y no entiendo cómo se vendió fácil, + y el que se haya vendido fácil me sorprende, + y todavía no puedo creer que se haya vendido fácil).

En el enunciado (45a'''), el mismo locutor no puede, al mismo tiempo y sin contradecirse, afirmar una propiedad atemporal respecto de un objeto del mundo y negarla o dudar de ella inmediatamente después. En efecto, como afirma J. -C. Anscombe, “la transformación jurídica que define la aserción es precisamente la de hacerse garante de la verdad de lo que se afirma” (Anscombe 1980, 110).

La inaceptabilidad de (45a''') podría desaparecer sin embargo en ciertos contextos específicos,<sup>13</sup> pero todos coincidirían en que el locutor (i.e. aquel que es presentado como tal en el sentido mismo del enunciado), no realiza un acto de aserción respecto de la propiedad de *venderse fácilmente* atribuida a *la casa*. Sería así, por ejemplo, en una situación de doble enunciación (Ducrot, 1984) en

<sup>12</sup> Recordemos que en español, todos los verbos, transitivos o intransitivos, empleados en voz activa y en 3ª persona del plural pueden recibir una interpretación impersonal si el sujeto no está expreso ni sobrentendido por el contexto o situación de enunciación.

<sup>13</sup> Ello explica por qué el enunciado aparece precedido por signos de interrogación y no por un asterisco.

la que el locutor  $L_1$ , responsable del enunciado, hace mención de las palabras de otro locutor ( $L_0 = \textit{Esa casa se vende fácilmente}$ ) pero sin hacerse cargo de ellas:

- (46) *Esa casa se vende fácilmente, dicen, (+ y no entiendo cómo, + y eso me sorprende, + y todavía no lo puedo creer).*

En este último caso, es  $L_0$  y no  $L_1$  — responsable del enunciado— quien se hace garante de la verdad de lo que se afirma, i.e. de la propiedad atribuida a *la casa*. En consecuencia, es a él a quien debe imputársele la responsabilidad de la construcción SM. Su discurso funciona entonces como tema para  $L_1$  quien puede así distanciarse y responsabilizarse solo de la segunda parte de su enunciado (en el caso presente, la puesta en duda de la propiedad de *venderse fácilmente* afirmada por  $L_0$ ).

Otro contexto posible en el que el enunciado (45a'') sería aceptable, sería aquel en el que el locutor (resp. interlocutor) codifica (resp. decodifica) no una propiedad de la casa (*Es fácil de vender*) sino un proceso que se repite y cuya sede es la FN<sub>1</sub> (*La venden fácilmente*). Se podría imaginar el caso de una casa con muchas desventajas y que sin embargo ha sido vendida en varias oportunidades. La construcción en presente no tendría entonces el valor genérico o atemporal característico de SM sino un aspecto iterativo y la interpretación sería de tipo SP (cf. ej. 47a como paráfrasis de 45a''), ya que la restricción temporal no se aplica más (cf. ej. 47b):

- (47a) *Esa casa se vende siempre con mucha facilidad y no entiendo cómo.*  
 (47b) *Esa casa se vendió siempre con mucha facilidad y no entiendo cómo.*

A diferencia de (45a''), la interpretación de (45b'') es siempre procesiva. En efecto, lo que el locutor afirma aquí no es la propiedad de *ser vendible fácilmente* atribuida a una entidad, *la casa*, sino un hecho que tuvo lugar (el proceso de la venta rápida o fácil) y que no tendría que haber ocurrido desde su punto de vista: la casa no tenía las propiedades positivas necesarias para ser vendida fácilmente o, si las tenía, otros elementos negativos presupuestos en el contexto (su precio era excesivo, había una grave crisis económica, etc.) no hacían prever una venta fácil.

Puede constatarse así que lo que está elidido / anaforizado en (45a''), en su interpretación habitual de tipo propiedad (la atribución de una propiedad a un objeto del mundo) no es idéntico a lo que está elidido / anaforizado en (45b'') —o en (46) y (47)—: el acontecimiento de la venta. En consecuencia puede afirmarse que (45b) no constituye el enunciado en pasado correspondiente al enunciado en presente (45a). Si fuera así, si se tratara solamente de un cambio de tiempo y no de construcción, no podría explicarse por qué el ejemplo (48) en pretérito cuya única interpretación posible es SP:

(48) **Esa casa se vendió fácilmente. La inmobiliaria XX es muy expeditiva.**

es totalmente aceptable mientras que un enunciado similar en presente (SM) no lo es en absoluto:

(49) \***Esa casa se vende fácilmente. La inmobiliaria XX es muy expeditiva.**<sup>14</sup>

Finalmente, debe destacarse la importancia de *fácilmente* en (45a). En efecto, los adverbios de modo juegan un rol fundamental en la interpretación de la construcción en presente como SM (ver también § 2.2.). Así, el enunciado sin adverbio de modo presente en un cartel de venta de un departamento:

(50) **Se vende.**

no puede ser parafraseado por *Este departamento es vendible* sino por *Este departamento está en venta*. La interpretación de este enunciado no es nunca media sino ergativa ya que la agentividad de la construcción aparece casi totalmente minimizada. Asimismo, si el anuncio (con el orden sintáctico característico de SP) de una agencia inmobiliaria:

(51) **Se venden departamentos de dos ambientes.**

solo puede ser interpretado como SP (las paráfrasis posibles son: (*Venden, + Vendemos*) departamentos ... / *En esta inmobiliaria (+ venden, + vendemos) departamentos ...*), un enunciado similar con *fácilmente* y la FN<sub>1</sub> en posición frontal:

(52) **Los departamentos de dos ambientes se venden fácilmente.**

recibe una interpretación media ya que puede ser parafraseado por *Los departamentos de dos ambientes (+son fáciles de vender, + son de fácil venta)*. La presencia del adverbio de modo parece pues decisiva para la interpretación SM de ciertos enunciados en presente. Pero consideremos otros ejemplos:

(53) **Este departamento se vende.**

(54) **Los departamentos de dos ambientes se venden.**

Tal como puede observarse (53) y (54) no tienen adverbio de modo y en consecuencia, podrán ser interpretados como SE o quizá también como SP (cf. ej. 51). Sin embargo, dado que en ambos casos la FN<sub>1</sub> está explícita y se encuentra

<sup>14</sup> Para esta diferencia (FN<sub>0</sub> [+indeterminada] para SM y FN<sub>0</sub> [-indeterminada] para SP), ver § 2.3.

en posición frontal, dichos enunciados pueden admitir también una interpretación media de tipo propiedad (cf. paráfrasis con el verbo atributivo *ser*). Pero para ello y para contrabalancear la ausencia del adverbio, es necesario que una entonación particular (i.e. un acento de intensidad) focalice la enunciación del verbo:

(53') Este departamento es (muy) vendible.

(54') Los departamentos de dos ambientes son (muy) vendibles.

El ejemplo (45) no constituye un caso aislado. Otros verbos en SM pueden, en ciertos contextos (procesivos) admitir tiempos puntuales pero, tal como ocurre en (45), la estructura resultante *FN<sub>1</sub> se V* ya no es más SM sino SP (cf. ej. 55c, 56c) o SE (cf. ej. 57c):

(55a) [SM] Esta camisa se lava fácilmente. [es fácil de lavar]

(55b) [SM] Esta camisa se lavaba fácilmente. [era fácil de lavar].

(55c) [SP] ?Esta camisa se lavó fácilmente ayer.

(56a) [SM] Tu equipo de música se oye bárbaro. [es de alta fidelidad]

(56b) [SM] Tu equipo de música se oía bárbaro. [era de alta fidelidad]

(56c) [SP] Tu equipo de música se oyó bárbaro anoche.

(57a) [SM] Esta puerta se cierra fácilmente. [es fácil de cerrar]

(57b) [SM] Esta puerta se cerraba fácilmente. [era fácil de cerrar]

(57c) [SE] ¡Atención! Se cerró la puerta.

En efecto, la modificación tiempo no puntual / tiempo puntual trae aparejado un cambio en la interpretación: mientras que en los ejemplos (a) y (b) se describe una propiedad atemporal o genérica de la *FN<sub>1</sub>* (i.e. la entidad es homogénea respecto de la propiedad), en los ejemplos (c) se alude a un proceso datable experimentado por la *FN<sub>1</sub>*. Así, las construcciones concesivas del tipo *aunque generalmente eso no ocurre* o *aunque en general no es así* con el adverbio *generalmente / en general*—que tiende hacia la homogeneidad— y el verbo atributivo *ser* negados, son solo aceptables como continuación de los ejemplos (c):

(55a') ?? Esa camisa se lava fácilmente (+ aunque en general no es así, + aunque en general eso no ocurre).

(55b') \* Esa camisa se lavaba fácilmente (+ aunque en general no era así, + aunque en general eso no ocurría).

(55c') Esa camisa se lavó fácilmente ayer (+ aunque en general no era así, + aunque en general eso no ocurría).

La presencia de estas construcciones concesivas pone de manifiesto que, en esos casos, el sujeto formal (FN<sub>1</sub>) no posee necesariamente<sup>15</sup> la propiedad en cuestión, a saber, aquella expresada por el contexto genérico o habitual de los ejemplos SM (a) y (b).

Debe señalarse, sin embargo, que a diferencia de los ejemplos (b'), los ejemplos (a') están precedidos —tal como lo estaba (45a'')— por dos signos de interrogación y no por un asterisco. Ello se debe a que en ciertos contextos, las construcciones concesivas en cuestión son posibles como continuación de los enunciados en presente, en particular si el locutor (resp. el interlocutor) codifica (resp. decodifica) no una propiedad de la FN<sub>1</sub> (i.e. *La camisa es fácil de lavar; El equipo de música es de alta fidelidad; La puerta es fácil de cerrar*) sino un proceso datable experimentado por ella (i.e. *Hoy la lavo fácilmente; Hoy se oye bárbaro tu equipo de música —SP—; Con el cambio de aceite, hoy la puerta se cierra sin dificultad—SE—*). En este tipo de contextos en los que se describe un proceso y no una propiedad, el presente de la construcción no tiene el valor genérico o atemporal característico de la construcción SM sino que marca un momento puntual, a saber el de la coincidencia del proceso del enunciado con el momento de la enunciación. La interpretación no es pues SM sino SP o SE, al igual que la de los ejemplos (c). En cambio, en los ejemplos (b'), la estructura FN<sub>1</sub> + *se* + verbo es sin ninguna duda SM: el imperfecto, tiempo que a diferencia del presente solo admite una lectura no puntual, indica que el locutor codifica (y el interlocutor decodifica) las propiedades atemporales o habituales de *lavarse fácilmente*, de *oírse bárbaro* o de *cerrarse fácilmente* atribuidas a las FN<sub>1</sub> respectivas, y es por ello que las construcciones concesivas mencionadas resultan inaceptables como continuación.

Las restricciones temporo-aspectuales a las que está sometido SM, están pues correlacionadas con los valores genéricos o habituales de los enunciados que lo contienen y ello en la medida en que los procesos evocados son presentados como propiedades atemporales inherentes a las FN<sub>1</sub>. En este sentido, la construcción SM puede ser clasificada entre las Frases Genéricas (cf. *El gato es/era/\*fue un vertebrado* o *Los monos comen/comían/\*comieron bananas*), una de las maneras de definir una propiedad a partir de un proceso.

## 2.2. SM Y LAS EXPRESIONES ADVERBIALES DE MODO.

Como ya se ha señalado, a diferencia de los otros *se* del español, la construcción SM tiende a estar acompañada por un adverbio o expresión adverbial de modo

<sup>15</sup> Aun cuando en los ejemplos (56c) y (57c) las FN<sub>1</sub> pueden poseer las propiedades expresadas respectivamente en los ejemplos (56a y b) y (57a y b), estas no se encuentran actualizadas en los enunciados en pretérito donde el valor genérico desaparece.

del tipo de *fácilmente, de corrido, rápidamente, etc.* Según N. Ruwet, son los valores habituales, normativos o genéricos los que explican “el hecho [...] de que se encuentre frecuentemente con ciertos adverbios como *fácilmente*” (Ruwet 1972, 95). Para este autor, “la presencia de esos elementos es simplemente un corolario frecuente del valor genérico o habitual de una oración” (Ruwet 1972, 96). Este es el caso, entre otros, de (45a) así como también de (58a), (59a) y de (60a):

(58a) El libro de Juan se lee fácilmente.

(58b) \*El libro de Juan se lee. (\*con la misma interpretación genérica de propiedad).

La dificultad para interpretar (58b) con la entonación descendente característica de los enunciados declarativos,<sup>16</sup> desaparece sin embargo si se agregan otras expresiones adverbiales que no expresan la manera (cf. 58c). Pero, tal como puede observarse, esta introducción trae aparejado un cambio de interpretación: la relación entre la entidad y el proceso evocado no es la misma que en (58a). Ya no se trata de una propiedad sino de un proceso datable experimentado por la FN<sub>1</sub>. La proposición describe un acontecimiento y la restricción aspectual a la que está sometido (58a) no se aplica más, (cf. 58d):

(58c) El libro de Juan se lee en EE.UU. [SP: Lo leen<sup>17</sup> / es leído en EE.UU.]

(58d) El libro de Juan se leyó en EE.UU. [SP: Lo leyeron / fue leído en EE.UU.]

Por su parte, (58a) no admite este tipo de paráfrasis impersonales:

(58a'') \*Leen <sub>(impersonal)</sub> fácilmente el libro de Juan. / \*El libro de Juan es leído fácilmente.

pero sí las paráfrasis con el verbo atributivo *ser*:

(58a'') El libro de Juan es fácil de leer. / El libro de Juan es de fácil lectura.

El mismo tipo de argumentos puede aplicarse a (59):

(59a) Ese plato se prepara en dos minutos.

(59b) \*Ese plato se prepara. (\*con la interpretación genérica de propiedad)

(59c) Aquí se prepara ese plato. [SP: Lo preparan / Es preparado aquí].

<sup>16</sup> Sin embargo, como ya señalamos respecto de (53) y (54), si la producción de este enunciado estuviera acompañada por una entonación que focalizara el verbo, la ausencia del adverbio podría ser contrabalanceada y así (58b) podría recibir una interpretación media (cf. *El libro de Juan es muy leído*).

<sup>17</sup> Hacemos referencia aquí a la forma impersonal del verbo *leer*. Cf. Nota 12.

(59d) Aquí se preparó ese plato para Navidad. [SP: Lo prepararon / fue preparado para Navidad].

o a (60):

(60a) Esta puerta se abre / se cierra fácilmente.

(60b) Esta puerta se abre / se cierra. (\*con la misma interpretación de propiedad, pero totalmente aceptable con una interpretación ergativa).

(60c) Esta puerta se abre / se cierra sola. [SE]

(60d) Esta puerta se abrió / se cerró sola. [SE]

Los ejemplos (60) son particularmente interesantes en la medida en que es exclusivamente la presencia del adverbio de modo la que desencadena para (60a) una interpretación media y por lo tanto agentiva (cf. las paráfrasis *Esta puerta es fácil de abrir / de cerrar*). En efecto, su ausencia en (60b) trae directamente aparejado un cambio de interpretación y la construcción se transforma en SE ya que los verbos *abrirse* y *cerrarse*, presentes en esos enunciados, denotan acontecimientos que pueden ser compatibles con la ausencia de un agente. Esta misma interpretación ergativa se impone también para (60c) y (60d).

Pero si la presencia de un adverbio del tipo de *fácilmente* es obligatoria para la interpretación media de los ejemplos (45a), (58a), (59a) y (60a), esto no siempre es así para todos los SM, cf.:

(61) La silla marrón se pliega.

(62) El tango se baila.

(63) Estos productos se congelan.

(64) La tuberculosis se cura.

(65) Un error así se paga.

(66) El nylon no se plancha.

Al respecto, A. Zribi Hertz afirma que “la presencia de un adverbial no es en ningún caso obligatoria para SM” (Zribi Hertz 1982, 366) y que, en consecuencia, esta “propiedad no debe ser considerada entre las restricciones sintácticas definitorias de SM” (Zribi Hertz 1982, 367). Los ejemplos (61)–(66) demuestran que esta afirmación es válida también para el SM del español.

Al igual que en (58a), (59a) y (60a), los procesos evocados en los ejemplos (61)–(64)<sup>18</sup> son presentados como propiedades inherentes a las FN<sub>1</sub> respectivas y es por ello que también admiten las paráfrasis con el verbo atributivo *ser*. Sin embargo, inmediatamente se constata una diferencia que

<sup>18</sup> Para los ejemplos con valor normativo: *Un error así debe pagarse* (65) y *El nylon no debe plancharse* (66), ver § 2.3.

puede explicar por qué la presencia de un adverbio de modo es necesaria para la interpretación SM de ciertos enunciados: las únicas paráfrasis posibles para los enunciados (61)-(64) son las del tipo *FN<sub>1</sub> es V-able/ible*. Al respecto, compárese:

- (61') La silla es plegable. vs. \*La silla es de plegar.  
 (62') El tango es bailable. vs. \*El tango es de bailar.  
 (63') Estos productos son congelables. vs. \*Estos productos son de congelar.  
 (64') La tuberculosis es curable. vs. \*La tuberculosis es de curar.

con:

- (58a') El libro de Juan es fácil de leer/de fácil lectura. vs. \*El libro de Juan es leíble fácilmente.  
 (59a') Este plato es rápido de preparar/de preparación rápida. vs. \*Este plato es preparable rápidamente.  
 (60a') Esta puerta es fácil de abrir/de cerrar. vs. \*Esta puerta es abrible /cerrable fácilmente.

En efecto, y tal como lo muestran las paráfrasis de los ejemplos (61)-(64), los procesos evocados por los verbos son presentados como propiedades inherentes únicamente a esas *FN<sub>1</sub>* y no a los otros miembros de la clase a la que pertenecen (cf. por ej., *La silla marrón se pliega pero la azul no*, i.e. hay sillas que no son plegables; o *El tango se baila pero el jazz no*, i.e. hay ritmos que no se bailan; o *La tuberculosis se cura pero el SIDA, no*, i.e. hay enfermedades que no son curables). Este no es evidentemente el caso de los ejemplos (58a), (59a) y (60a) si se elimina el adverbio de modo.<sup>19</sup> En efecto, en estos ejemplos, lo que es presentado como una propiedad inherente a las *FN<sub>1</sub>* y a ellas solamente en tanto miembros de una clase no es solo el proceso denotado por el verbo sino el denotado por la frase verbal completa (*Verbo+adverbio*). Así, puesto que *el leerse*, *el prepararse*, *el cerrarse* o *el abrirse* son presentados, en lengua, como propiedades comunes a toda la clase (cf. *Todo libro se (puede) lee(r)*, *Todo plato se prepara*, etc.), lo que es específico e inherente a las *FN<sub>1</sub>* [-genéricas] de estos ejemplos es la propiedad de leerse fácilmente y no la de leerse solamente (cf. *Este libro se lee fácilmente* a diferencia de otros miembros de su clase que son quizás más difíciles de leer), o la propiedad de prepararse en dos minutos y no solo la de prepararse (cf. *Este plato se prepara en dos minutos* a diferencia de otros miembros de su clase que demandan más tiempo para ser preparados) o,

<sup>19</sup> Debe resaltarse en efecto que *Este libro se lee aquí pero no aquel otro* o *Este plato se prepara ahora y aquel otro más tarde* reciben una interpretación pasiva. Con más razón, con el orden marcado de SP *Aquí se lee este libro pero no aquel otro*; *Ahora se prepara este plato y más tarde el otro*. Igualmente, para *Esta puerta se abre/cierra sola pero no aquella otra* (SE). En todos estos casos, ya no se trata de un proceso presentado como una propiedad atribuida a la *FN<sub>1</sub>*, sino de un proceso datable y cuya sede es la *FN<sub>1</sub>*.

finalmente, la propiedad de abrirse o de cerrarse fácilmente (cf. *Esta puerta se abre/cierra fácilmente* a diferencia de otros miembros de su clase que quizás son más difíciles de abrir o cerrar).

En consecuencia, y aun cuando no se trate de una restricción sintáctica propia de la construcción, la presencia de los adverbiales de modo es fundamental para la interpretación SM de ciertos enunciados, en particular, para los de la forma  $FN_1[-genérica]+se+verbo$  en los que el verbo denota un proceso presentado como una propiedad inherente a toda la clase a la que pertenece la  $FN_1$ . Recordemos aquí que la eliminación del adverbio en estos casos puede traer aparejado ya sea una reducción en la aceptabilidad del enunciado (cf. ej. 58b y 59b), ya sea un cambio de interpretación (ergativa en los ej. 50 y 60b; ergativa o pasiva en los ej. 51 y 54), interpretación que obliga a reconstituir una  $FN_0$  implícita diferente de la de SM.

### 2.3. SM Y SU $FN_0$

Según A. Zribi Hertz, el adverbio es en lo que respecta SM “a menudo selectivo y [su presencia obligatoria en ciertos casos] debe ser vinculada con la propiedad P5a” (Zribi Hertz 1982, 366), propiedad relativa a la reconstrucción, para todo SM, de un agente elíptico ( $FN_0$ ) humano. Esta afirmación permite explicar la diferencia de interpretación entre (60a) —SM— por una parte, y (60b) y (60c) —SE— por la otra. En efecto, la presencia del adverbio de modo en (60a) obliga a reconstruir para ese enunciado una  $FN_0$  [+humana]. En cambio, su ausencia en (60b) y (60c) inhibe dicha reconstrucción y los enunciados reciben una interpretación no agentiva de modo que el acontecimiento es presentado como habiéndose producido solo o espontáneamente.

Pero aun cuando sea cierto que la interpretación de SM pone siempre en juego una  $FN_0$  [+humana] y que esta característica permite distinguir SM de SE, es necesario tener en cuenta que la interpretación de SP y de SI, que por su parte se construyen normalmente sin adverbio de modo, desencadena también la reconstrucción de una  $FN_0$  del mismo tipo, i.e. [+humana]. La presencia —a veces obligatoria— de un adverbial de modo en SM no debe pues ser relacionada con una  $FN_0$  que solo tenga el rasgo [+humano]. Prueba de ello son los ejemplos (58a), (59a): SM / (58c), (59c): SP ya citados ya que, en los dos casos, se trata del mismo verbo *leer/preparar* en presente, de la misma  $FN_1$  [-genérica] y en ambos casos también, el sujeto selecciona ( $FN_0$ ) es [+humano]. El adverbio de modo en los ejemplos SM establece pues una diferencia importante. Su presencia obliga a reconstruir una  $FN_0$  distinta de la que está implicada en los ejemplos SP: el agente elíptico de (58a) y de (59a) no solo es [+humano], sino que también es

[+indeterminado],<sup>20</sup> rasgo ausente en el de (58c) y (59c). En efecto, el adverbial de lugar presente en estos últimos enunciados permite reconstruir un agente más o menos determinado y ello, en la medida en que lo restringe indirectamente. En este sentido, si se pudiera hacer explícito el agente en uno y otro caso, este sería del tipo *por cualquiera / por todo el mundo* para SM (ej. 58a/59a) y del tipo *por alguien o algunas personas* no especificadas pero de alguna manera especificables por el contexto, para SP (ej. 58c/59c): algo así como *por alguien o por algunas personas en los EE.UU./por alguien o por algunas personas aquí, en este restaurante*. Nótese que esta es una característica general de las FN<sub>0</sub> de SP: aunque siempre implícito y por consiguiente no especificado, el agente de SP no es nunca “cualquiera” sino alguien o algunas personas específicas más o menos recuperable(s), según el caso, por el contexto de enunciación. Los ejemplos SP que siguen:

- (67) Se anunciaron las nuevas medidas económicas.
- (68) Se cometió un crimen esta mañana.
- (69) Se necesitan secretarías bilingües.
- (70) Se cambian dólares.
- (71) Se habla francés.

tienen asociadas las siguientes estructuras transitivas:

- (67') (+Alguien del gabinete, +El ministro de economía,+ El gobierno) anunció las nuevas medidas económicas.
- (68') (+Alguien, +algunas personas) (+cometió, +cometieron) un crimen esta mañana.
- (69') (+Alguien, +algunos) aquí (+necesitan, +necesitamos) secretarías bilingües.
- (70') Aquí cambiamos dólares.
- (71') Aquí hablamos francés.

Los tres últimos ejemplos (69-71) representan anuncios o carteles publicitarios y en tanto tales, traen aparejada “la localización: ‘aquí,...’ que construye el punto de anclaje enunciativo, de manera de superponer situación de enunciación y localización. La posición del anclaje enunciativo orienta la interpretación: se puede así interpretar aquí / nosotros / yo ... cambio dólares” (Fisher 1989, 87).

<sup>20</sup> En efecto, como afirma C. Lyons (1989), el agente sobrentendido de la Construcción Media es no específico. Según este autor, se trata de un argumento humano pero de referencia arbitraria o virtual. El autor postula que el carácter referencial de este agente es idéntico al de varios otros tipos de argumentos (PROarb, el pronombre *one* inglés). Concluye de ello que la restricción aspectual no se limita a la construcción media ya que ella se explica como consecuencia del carácter arbitrario del agente sobrentendido.

A diferencia de SP, cuya interpretación siempre pone juego una FN<sub>0</sub> implícita [+humana, -indeterminada], SM obliga a la reconstrucción de un agente elíptico [+humano, +indeterminado]. Esto es particularmente claro no solo cuando la construcción SM contiene un adverbio o expresión adverbial de modo como en:

- (72) Este libro se lee de corrido.
- (73) Ese vestido se arregla sin problema.
- (74) Esa casa se vende rápido.
- (75) Esta camisa se lava fácilmente.

sino también, cuando la construcción sin ese tipo de adverbiales admite de todos modos una paráfrasis con el atributivo *ser* (i.e. FN<sub>1</sub> es *V-able/-ible*) y cuando el valor del enunciado es genérico o atemporal como en:

- (76) La silla marrón se pliega.
- (77) Estos productos se congelan.
- (78) La Torre Eiffel se ve de todas partes.

En efecto, en todos estos ejemplos (72-78) y en la medida en que los procesos evocados —*el leerse de corrido* (72), *el arreglarse sin problema* (73), *el venderse rápido* (74), *el plegarse* (76), *el congelarse* (77), etc.— son presentados como propiedades específicas e inherentes a las FN<sub>1</sub> respectivas, el sujeto profundo [+humano] puede ser cualquiera y ello, porque las propiedades en cuestión no dependen de quién en particular cumple el rol de agente. En efecto, en la construcción transitiva asociada, la FN<sub>0</sub> es del tipo *Cualquiera* o *Todo el mundo* y nunca *Pedro* o *alguien* o *algunas personas en particular*:

- (72') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) lee(r) de corrido este libro.
- (73') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) arregla(r) rápidamente ese vestido.
- (74') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) vende(r) rápido esa casa.
- (75') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) lava(r) fácilmente esa camisa.
- (76') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) pliega(r) la silla marrón.
- (77') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) congela(r) esos productos.
- (78') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) ve(r) la Torre desde todas partes.

Resulta pues razonable considerar que el carácter genérico de los enunciados con una FN<sub>1</sub> [-genérica] así como también la restricción aspectual a la que está sometida SM, pueden explicarse en virtud de la presencia de una FN<sub>0</sub> [+humana, +indeterminada] en la estructura transitiva asociada (Lyons, 1989). Pero, ¿qué ocurre cuando el adverbial de modo no está presente y cuando el valor de la proposición es habitual o normativo? ¿La FN<sub>0</sub> sigue siendo, en esos casos, [+indeterminada]? Es evidente que

- (79) El champagne se bebe frío.  
 (80) El caviar se come acompañado con vodka.  
 (81) Ese fa sostenido se toca con el tercer dedo.  
 (82) Esta silla se guarda detrás del ropero.  
 (83) Un error así se paga.

no tienen como estructura transitiva asociada:

- (79') (+Cualquiera +todo el mundo) (puede) bebe(r) frío el champagne.  
 (80') (+Cualquiera + todo el mundo) (puede) come(r) el caviar acompañado con vodka.  
 (81') (+Cualquiera +todo el mundo) (puede) toca(r) ese fa sostenido con el tercer dedo.  
 (82') (+Cualquiera +todo el mundo) (puede) guarda(r) la silla detrás del ropero.  
 (83') (+Cualquiera, +todo el mundo) (puede) paga(r) un error así.

Esta evidencia podría llevarnos a creer que la hipótesis sobre el rasgo [+indeterminado] de la FN<sub>0</sub> no es válida para todo SM. Consideremos sin embargo, otros hechos pertinentes.

En efecto, a la imposibilidad de asociar las construcciones transitivas (79')-(83'), debe agregarse que (79)-(83) no describen una propiedad inherente a la FN<sub>1</sub> y en este sentido, no son parafraseables ni *por FN<sub>1</sub> es Adj. de V.* (cf. ej. 72-75) ni *por FN<sub>1</sub> es V-able/ible* (cf. ej. 76-78). Pero si (79)-(83) no aluden a una propiedad inherente, debe observarse que sí describen una propiedad de algún modo adquirida puesto que deriva de un hábito. Y como el hábito —es sabido— se transforma a menudo en norma, estos enunciados admiten paráfrasis del tipo: *FN<sub>1</sub> debe V-se* o *Hay que + V + FN<sub>1</sub>*, con el verbo *deber* o el impersonal *Hay que* que hacen explícito el valor normativo de dichos enunciados:

- (79'') El champagne debe beberse frío. Hay que beberlo frío.  
 (80'') El caviar debe comerse con vodka. Hay que comerlo con vodka.  
 (81'') Ese fa sostenido debe tocarse con el tercer dedo. Hay que tocarlo con el tercer dedo.  
 (82'') Esa silla debe guardarse detrás del ropero. Hay que guardarla detrás del ropero.  
 (83'') Un error así debe pagarse. Hay que pagar un error así.

Pero en la paráfrasis con *deber*, aparece un nuevo SM: *beberse, comerse, tocarse, guardarse, pagarse*. La pregunta sobre el tipo de agente puesto en juego se impone nuevamente: tal como puede constatarse el agente no solo es [+humano], es también [+indeterminado]: la construcción *FN<sub>1</sub> debe V-se + Comp.* —así como también la impersonal *Hay que + V + FN<sub>1</sub> + Comp.*— puede ser parafraseada por *Todo el mundo* (y no por *alguien* o *algunas personas en particular*) +*debe*+ *V + FN<sub>1</sub>*. La hipótesis sobre la reconstrucción de una FN<sub>0</sub>

[+indeterminada] se verifica pues para todo SM aunque a un nivel menos inmediato para los valores normativos habituales:

Por lo tanto, si es cierto que se trata de un rasgo distintivo de la construcción, este debe estar también presente cuando SM se manifiesta en 1ª o en 2ª persona. En efecto, tal como lo sugiere A. Zribi Hertz (1982), la construcción SM no está restringida desde un punto de vista sintáctico únicamente a la 3ª persona —aun cuando este sea el caso más habitual— como lo muestran los enunciados (84-86) que ponen en escena locutores/interlocutores inanimados típicos del discurso de la publicidad:

- (84) Me bebo bien frío. (dice la botella de champagne)
- (85) Me tomo caliente o fría, con o sin crema. (dice la sopa en lata) (ej. de A. Zribi Hertz)
- (86) Te guardás en cualquier rincón. (dicho a la aspiradora ultra compacta)

A pesar de la presencia en superficie de la 1ª o de la 2ª persona, (84-86) constituyen verdaderas construcciones SM ya que: a) son incompatibles con los tiempos puntuales así como con la forma progresiva y los adverbios o expresiones adverbiales que remiten a un punto en el tiempo; b) expresan que una entidad (aquí, el *yo* y el *tú*) posee una propiedad (inherente o adquirida) y c) su sujeto formal no es el agente de la acción denotada por el verbo, ya que el agente es el consumidor. “La decodificación [del lenguaje publicitario] —afirma A. Zribi Hertz— se efectúa por definición no desde el punto de vista del objeto de consumo (*yo*) sino desde el punto de vista del consumidor (FN<sub>0</sub>)” (1982, 364). Una vez más, si nos planteamos la pregunta acerca de esta FN<sub>0</sub>, la respuesta es la misma: es [+indeterminada]. En efecto, aun cuando pueda ser decodificada como *Usted*, ese *usted* no constituye una 2ª persona [+específica]; tiene el valor de un pronombre [+indeterminado]<sup>21</sup> equivalente en este sentido a *Todo el mundo*. Cf.:

- (84') Usted debe beberlo(me) frío./ Todo el mundo debe beberlo(me) frío.  
† Usted, como todo el mundo, debe beberlo.
- (85') Usted puede tomarla(me) caliente o fría, con o sin crema./ Todo el mundo puede tomarla(me) caliente o fría, con o sin crema./ Usted, como todo el mundo, puede tomarla(me) caliente o fría, con o sin crema.

<sup>21</sup> Este empleo [+indeterminado] de la 2ª persona del singular no es exclusivo de la FN<sub>0</sub> de SM en 1ª persona. Cf. por ejemplo, *Te compras un vestido así y pareces una reina. En Buenos Aires, se te va el dinero como el agua*, donde el *tú* no es una 2ª persona sino que desempeña el rol de una 3ª impersonal [+indeterminada]: *Una se compra un vestido así y parece una reina. En Buenos Aires, a uno se le va el dinero como el agua*. Es importante resaltar que estos enunciados con agente [+indeterminado] están también sometidos a la misma restricción aspectual de SM (cf. Lyons 1989).

Otro tanto podría decirse de la FN<sub>0</sub> de (86) que debe ser decodificada como un “yo ampliado” o como un “nosotros [+genérico, +indeterminado]”. En efecto, su referente no es el locutor del enunciado sino, de hecho, todos los consumidores y ello porque el locutor es presentado en la puesta en escena publicitaria como su portavoz, de modo que estos se ven obligados a aceptar el punto de vista presentado en el enunciado:

(86') Yo, como de hecho todo el mundo, la(te) guardo en cualquier rincón./  
La(te) podemos guardar en cualquier rincón.

### 3 CONCLUSIONES.

En este trabajo, he intentado demostrar que la construcción SM en español tiene propiedades que le son específicas y que permiten distinguirla de las otras construcciones con el clítico reflexivo en 3ª persona. En particular, dichas propiedades la diferencian de SP con quien SM comparte muchas propiedades sintácticas. En ambos casos:

- a) la construcción contiene siempre una FN<sub>1</sub> en función de sujeto formal;
- b) esa FN<sub>1</sub> corresponde al objeto selecciona del verbo;
- c) cuando se la pronominaliza, se transforma en el nombre objeto del verbo inmovilizado entonces en 3ª persona del singular;
- d) el verbo está en voz activa;
- e) el verbo es transitivo;
- f) el complemento agente (FN<sub>0</sub>) jamás aparece expresado en español moderno.

Pero la interpretación de SM siempre pone en juego un agente elíptico no solo [+humano] —es el caso de SP— sino también [+indeterminado] y esta propiedad introduce una divergencia esencial entre estas dos construcciones con *se*. Las otras dos propiedades específicas de SM, a saber a) la necesidad del adverbio de modo para ciertos verbos en SM y b) los valores genéricos o normativos que esta construcción puede tomar como consecuencia de la restricción aspectual a la que está sometida y que explican por qué puede ser clasificada entre los procedimientos que permiten pasar de un proceso a una propiedad, pueden pues estar relacionadas con la presencia sobrentendida de esta FN<sub>0</sub> [+humana, +indeterminada].

En cuanto a las propiedades en común con SI —la otra construcción con *se* y con una FN<sub>0</sub>[+humana]— si desde el punto de vista formal son menos numerosas, ellas permiten fundamentar un cierto acercamiento entre las dos construcciones en la medida en que el *se* de SI puede ser analizado ya sea como un pronombre sujeto [+humano, +indeterminado], ya sea como un indicador de indeterminación de la FN<sub>0</sub>[+humana].

Como ya se señaló, el SI no está restringido temporalmente; la construcción es posible sin FN<sub>1</sub>; cuando la FN<sub>1</sub> aparece, esta no funciona como sujeto formal sino como objeto directo; la construcción no toma los valores genéricos o normativos característicos de SM y su verbo, que puede ser intransitivo, está inmovilizado en la 3ª persona del singular. Sin embargo, bajo ciertas condiciones sintácticas (es decir cuando la construcción tiene la forma FN<sub>1</sub>[+animada] tematizada y retomada por un pronombre objeto<sup>22</sup> + se + V en un tiempo no puntual<sup>23</sup> y en empleo transitivo + adverbio de modo), SI puede ser interpretado como afectando una propiedad atemporal a una entidad:

(87) A Juan y a Pedro se los satisface fácilmente.

(88) A la gente se la dispersa con dificultad.

(89) A la policía se la corrompe con facilidad.

Quizás sea posible imaginar que a partir del SI se produjo la formación de otra construcción especializada en desencadenar exclusivamente una interpretación de tipo propiedad y, en consecuencia, más restringida aspectualmente: la construcción SM. Así, aunque sintácticamente cercana de SP, en especial en lo que respecta la presencia de una FN<sub>1</sub> que en tanto sujeto formal concuerda con el verbo, transitivo, SM está desde el punto de vista semántico más cerca de SI. Y ello, no solo porque provoca una interpretación de tipo propiedad (al igual que puede hacerlo también SI bajo ciertas condiciones muy específicas), sino también y sobre todo porque su interpretación obliga a reconstruir una FN<sub>0</sub> que, aunque necesariamente elíptica, es del mismo tipo que la de SI: [+humana, +indeterminada].

MARÍA MARTA GARCÍA NEGRONI

Universidad de Buenos Aires

<sup>22</sup> En efecto, si no está tematizada y retomada, la FN<sub>1</sub> tiende a ser analizada como la FN<sub>0</sub> de una construcción reflexiva o recíproca o como la FN<sub>1</sub> de una construcción ergativa. Así, *Juan y Pedro se satisfacen fácilmente* puede ser interpretado como reflexiva o recíproca; *La gente se dispersa con dificultad* tiene una interpretación ergativa; y *La policía se corrompe con facilidad* recibe una interpretación reflexiva. Por otra parte, el orden típico de SI (i.e. *Se V + X*) no desencadena una interpretación de tipo propiedad sino una de tipo proceso (cf. por ej., *Para este caso, se corrompe a la policía y el asunto está resuelto; Se dispersó a la gente con mucha facilidad*).

<sup>23</sup> Como a diferencia de SM, la construcción SI no está restringida aspectualmente, SI puede admitir los tiempos puntuales, la forma progresiva y los adverbios temporales que remiten a momentos precisos en el tiempo. Desencadena así interpretaciones temporales (cf. *A Juan y a Pedro se los satisface fácilmente el último fin de semana; A la gente se la está dispersando con dificultad; No hay dudas de que a la policía se la corrompió en ocasión de ese juicio*). Tal como puede observarse, estos ejemplos tienen una interpretación de tipo proceso).

## OBRAS CITADAS

- ALARCOS LLORACH, E. 1968. "Valores de /se/ en español", *Archivum*, XVIII.
- ANSCOMBRE, J.-C. 1980. "Voulez-vous dériver avec moi?", *Communications*, 32.
- BARRENECHEA, A.M. Y MANACORDA DE ROSETTI, M. 1969. "La voz pasiva en el español hablado en Buenos Aires", *Actas del Simposio de México del Pilei*.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Estudios lingüísticos y dialectológicos*. Buenos Aires, Hachette.
- BELLO, A., [1847] 1964. *Gramática de la Lengua Castellana*. Buenos Aires, Sopena Argentina.
- DUCROT, O. 1979. "L'imparfait en français", *Linguistische Berichte*, 60.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.
- FISCHER, S. 1989. "Classes de verbes ou procédures énonciatives", *Actances*, 4.
- GARCÍA, E. 1975. *The role of Theory in Linguistic Analysis. The Spanish pronoun system*. Amsterdam, Nort-Holland Publishing Company.
- GILI GAYA, S. 1961. *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona, Bibliograf.
- KARDE, S. 1943. *Quelques manières d'exprimer l'idée d'un sujet indéterminé ou général en espagnol*. Upsala.
- LYONS, C. 1989. "L'aspect générique et la voix moyenne", *Travaux de Linguistique*, 19.
- MANACORDA DE ROSETTI, M. 1969. "La llamada 'pasiva con se' en el sistema español" en *Estudios de Gramática estructural* en colaboración con A.M. BARRENECHEA. Buenos Aires, Paidós.
- MOLINA REDONDO, J. A. DE. 1974. *Usos de "se"*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- MONGE, F. 1954. *Las frases pronominales de sentido impersonal en español*. Zaragoza. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.
1973. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe.
- RUWET, N. 1972. "Les constructions pronominales neutres et moyennes", *Théorie syntaxique et syntaxe du français*. Paris, Seuil.
- ZRIBI HERTZ, A. 1982. "La construction se-moyen du français et son statut dans le triangle Moyen-Passif-Réfléchi", *Linguisticae Investigationes*, VI,2.
- \_\_\_\_\_. 1987. "La réflexivité ergative en français moderne", *Le français moderne*, 1/2.



# ENSAYO DE UNA CLASIFICACIÓN DE LOS ACTOS DE HABLA EN ESPAÑOL.

*En homenaje a Ana María Barrenechea,  
de quien aprendí qué cosa es la gramática.*

§ 1. Como es sabido, ha sido a partir de la obra ya clásica de J. Searle, *Actos de habla*, que se ha ido formando un cuadro claro y consistente de las relaciones entre los distintos aspectos del lenguaje y las reglas que rigen cada uno de ellos. En efecto, Searle eleva esta distinción a un nuevo nivel oponiendo a la forma de concepción de los hechos lingüísticos como *hechos brutos*, inspirada en el análisis de los eventos naturales, una nueva manera de concebirllos como *hechos institucionales*, los cuales solamente pueden ser explicados dentro de un sistema previo de reglas constitutivas (Searle 1969, 50 ss.). Searle articula toda emisión en dos elementos, la fuerza ilocucionaria y el contenido proposicional, simbolizados  $F(p)$ , a partir de lo cual clasifica todos los tipos de  $F$  utilizando como criterios: (i) el objetivo o destino del acto; (ii) la dirección de ajuste entre las palabras y el mundo; (iii) las diferencias en los estados psicológicos expresados (condición de *sinceridad*); y (iv) la posición relativa del hablante y el oyente dentro del contenido proposicional. Con estos elementos, Searle agrupa los actos ilocucionarios en cinco grandes categorías, denominadas: *aseverativos* (*assertives*), *directivos* (*directives*), *compromisivos* (*commissives*), *expresivos* (*expressives*) y *declarativos* (*declarations*) (Searle 1979, 12-20).

Frente a la clasificación de Searle, J. Habermas ha tomado como marco categorial tres grandes *tipos de acciones* que llevamos a cabo cuando producimos un efecto en el mundo, apelamos a una norma o expresamos un sentimiento. En efecto, él introduce una nueva *dimensión* hasta ahora no contemplada en la determinación de las fuerzas ilocucionarias: la del *diálogo*. Todo hablante al comunicar algo a un oyente reclama para su expresión una forma apropiada de *validez*, que se extiende desde la constitución gramatical de la oración emitida hasta la pretensión de *verdad* de los enunciados, de *corrección* de las normas y de *veracidad* de los sentimientos o emociones expuestos frente al interlocutor. “[E]l sentido de la validez reside en la *capacidad* de reconocimiento, es decir, en la garantía de que bajo circunstancias apropiadas *se puede* establecer un

reconocimiento intersubjetivo” (Habermas 1984, 357). De este modo, Habermas reconstruye un *criterio conceptual independiente* de las reglas constitutivas de los actos ilocucionarios, mediante el cual se pueden determinar *tres grandes categorías* de acciones comunicativas que apelan a la validez intersubjetiva posible o presunta, compartida por el hablante y el oyente: las *enunciativas*, las *regulativas* y las *expresivas* (Habermas 1984, 425-428; 1981, t. 1, 427 ss.). Subrayo el carácter de un “criterio conceptual independiente” porque, a mi juicio, Habermas ha retomado bajo una nueva forma la distinción *kantiana* entre tres *usos* diferentes pero, en última instancia, congruentes de la *razón*, que se reconstituyen como tres modalidades intersubjetivas de validez que todo hablante y oyente *presupone* como disponible con anterioridad a la comunicación efectiva.<sup>1</sup>

Desde la perspectiva de la pragmática formal que Habermas desarrolla en la *Teoría de la acción comunicativa*, se establece un único criterio de acuerdo con el cual se determinarán las tres grandes categorías que postula. Este criterio se basa prioritariamente en la ya indicada tripartición conceptual de toda acción comunicativa en tres grandes modos: acción *estratégica*, *regulada por normas* y *dramatúrgica*, a cada una de las cuales se les hace corresponder una actitud básica fundamental del hablante en el intercambio comunicativo: la de los actos de habla *aseverativos*, *directivos* y *expresivos* (Habermas 1981, t. 1, 437-452). De esta manera, los actos de habla aseverativos, cuya pretensión de validez es *verdadera* o *falsa*, se corresponden con la acción instrumental, cuya pretensión de validez es el *éxito* o el *fracaso*; los actos de habla directivos se corresponden con la acción regulada por normas, para los cuales la pretensión de validez es la *corrección* o *incorrección*, y, por último, para los actos de habla expresivos la contrapartida se da en la acción dramatúrgica, cuya pretensión de validez es la *veracidad* o carencia de ella. De este modo, la correspondencia entre actos de habla y formas de acción comunicativa pasa a tener más bien un carácter convencional dentro de la propia teoría, lo cual, si bien puede tener una importante penetración heurística para clasificar la acción socialmente relevante, no necesariamente habrá de tener la misma consecuencia en la clasificación de los actos de habla.<sup>2</sup>

En resumen, tanto el cuadro provisto por Searle como el provisto por Habermas me parecen insuficientes para la clasificación de los actos de habla en español, por las dos siguientes razones: (i) ambos parten de un criterio conceptual previo, excesivamente rígido, que imprime una cierta dirección a toda la clasificación. En el caso de Searle, se mantiene todavía una influencia de la

<sup>1</sup> Desde el punto de vista meramente histórico es interesante, sin embargo, señalar que Habermas (1984, 357, n. 2) deja constancia en nota de la procedencia *neokantiana* del concepto de *validez*, fundamentalmente en la obra de Emil Lask.

<sup>2</sup> Para una evaluación y crítica de la teoría habermasiana de la acción, remito ahora a Guariglia (1993, cap. 11).

**semántica fregeana, que solo puede concebir una relación entre el contenido proposicional y los hechos en el mundo, por lo que su flecha de ajuste tiene solamente dos direcciones, del mundo a las palabras o de las palabras al mundo. En el caso de Habermas no existe tal preconcepción cuasi metafísica, ya que este introduce la noción de la relación entre el hablante y el primer mundo, el de los hechos, el hablante y el segundo mundo, el de la intersubjetividad normativa, y el del hablante y el tercer mundo, su propio estado interior, que sin duda enriquecen la semántica de los actos de habla. Pero su tripartición de las formas de acción en tres grandes categorías, tomadas en última instancia de la tradición neokantiana y de Max Weber, prejuzga sobre las categorías de actos ilocucionarios posibles, y fuerza la clasificación empírica dentro de ese esquema. (ii) Ambos quedan demasiado apegados a las gramáticas respectivas de sus lenguas de origen, el inglés y el alemán, cuyo estado actual, fundamentalmente por la escasa (alemán) o nula (inglés) importancia que tiene en el sistema verbal del habla cotidiana el subjuntivo (y el optativo), conduce a considerar todo el esquema verbal como regido por dos grandes modos y dos correlativas actitudes proposicionales: el indicativo y el imperativo.**

Mi propuesta de clasificación toma de Habermas, aunque con mayor flexibilidad, la relación de los contenidos proposicionales con tres mundos posibles: el de los hechos, el interior y el intersubjetivo, pero señala estas relaciones, siguiendo el ejemplo de Searle, con *direcciones* de la flecha de ajuste. Asimismo tiene presentes las condiciones de sinceridad, el objetivo ilocucionario y las condiciones preparatorias que estos en su conjunto establecen como requisitos que se tienen que satisfacer tanto en la sintaxis como en la lógica del contenido proposicional regido en cada caso por la fuerza ilocucionaria. Por cierto, mi pretensión en este terreno es mucho más modesta que la de Searle y Vanderveken en su lógica ilocucionaria, pues solamente me limito a describir los distintos géneros y especies que resultan al aplicar tales criterios a la variedad de posibles recursos que ofrece el español —y, probablemente, otras lenguas romances— para formar la rica taxonomía que tentativamente presento.

§ 2. En la elaboración del cuadro que voy a exponer, he procurado conservar un término medio entre los criterios conceptuales que determinan teóricamente las grandes categorías, por una parte, y el examen empírico de los datos provistos por la gramática de la lengua, por la otra. A su vez, a diferencia tanto de Searle como de Habermas, he tenido presente la dimensión *organizativa* de determinados actos de habla para iniciar, continuar o concluir un diálogo, que considero como una importante categoría independiente.<sup>3</sup> En consecuencia divido los

<sup>3</sup> Sobre los actos de habla que organizan el diálogo, cp. Wunderlich (1976, 51 ss, esp. 57 ss.); para la conexión entre diversos géneros de actos de habla en la argumentación, cp. Eemeren y Grootendorst (1984, 95 ss).

actos de habla del español en *diecisiete* grandes géneros, agrupados, a su vez, en cinco categorías: *enunciativos, activativos, institutivos, expresivos e interlocutivos*.

#### CLASIFICACIÓN TENTATIVA DE LOS ACTOS ILOCUCIONARIOS DEL ESPAÑOL.

##### Categorías                      Géneros

##### *Enunciativos*

[ ↓ Cr (p) ]

*Problemáticos* (potenciales e irreales): “puede” + infinitivo; “es posible”, “puede” + proposición completiva de subjuntivo; “deber de” + infinitivo, “dudar de” + completiva de subjuntivo; modo condicional —especialmente en apódosis de períodos hipotéticos—, “quizás”/“acaso” + subjuntivo presente; subjuntivo imperfecto y pluscuamperfecto —para suposiciones contrafácticas— en apódosis y prótasis de los períodos hipotéticos.

*Aseróricos* (afirmativos y negativos): indicativo pasado y presente (futuro); “afirmar”, “sostener”, “decir”, “creer”, “advertir” + completiva de indicativo; “negar”, “no creer” + completiva de subjuntivo.

*Apodícticos*: “tener que”, “deber”, “haber de”, “es necesario” + infinitivo o completiva de subjuntivo; “necesariamente” (y adverbios sinónimos) + indicativo futuro.

##### *Activativos*

[ ↑ V (H/O fr) ]

*Apelativos*: Imperativo en 2ª persona; “no” + 2ª persona del subjuntivo presente para mandatos negativos: “¡No me des sopa, dame el postre!”; interjecciones: “¡Eh!”, “¡Che!”; pronombre de 2ª persona/nombre propio; “¡Atención!”, “¡Firmes!” (dirigido a soldados); “¡Sentado!” (dirigido a un perro).

*Volitivos*: “querer”, “proponer”, “decidir”, “desear”, “procurar”, “pretender” en indicativo, condicional o imperfecto de subjuntivo en -era en 1ª pers. + infinitivo o proposición completiva de subjuntivo; *indirectos*: “agradecer”, “gustar”, en condicional.

*Exhortativos*: subjuntivo presente en 2ª y 3ª persona y en 1ª plural: ej., “Nada te arredre”, “cumpla cada uno con su tarea”, “paguen más quienes más tengan”; “Hablemos”, “No disputemos más”; “exhortar”, “alentar”, “incitar”, “estimular” a + infinitivo o proposición completiva de subjuntivo; “pedir”, “sugerir”, “rogar” + infinitivo o completiva de subjuntivo: “pido entrar”, “ruego que (no) vengas/a/er”; “deber”, en 2ª persona: “Tú debes, Uds. deben” + infinitivo; “advertir” + completiva de subj.

**Yusivos:** 3ª persona del subjuntivo presente o 3ª persona del futuro de indicativo: “quien esté libre de culpa, que tire la primera piedra”; “El rapto de una persona, ejecutado contra su voluntad y con la finalidad de atentar contra su libertad sexual, será castigado con la pena de prisión mayor” (*Código Penal español, art. 440*); “deber<sub>2</sub>” en 3ª persona impersonal: “se debe”, “está prohibido”, “está permitido”, “se ha de”, “es obligación”, “se ruega” + infinitivo.

---

### *Institutivos*

[ ↓ Cr/R (H a)]

**Compromisivos:** “prometer” en 1ª persona + infinitivo o completiva de indicativo; “comprometerse a” en 1ª persona + infinitivo, “jurar”, “garantizar”, “consentir”, “aprobar<sub>1</sub>”, “convenir” + completiva de subjuntivo.

**Declarativos:** “declarar”, “renunciar”, “nombrar”, “confirmar”.

**Ejercitivos:** “decretar”, “condenar”, “absolver”, “aprobar<sub>2</sub>” (usado por un examinador), “reprobar” (idem); “ordenar, exigir, prohibir, establecer” + infinitivo o completiva de subjuntivo: “(te) ordeno venir o que vengas”.

---

### *Expresivos*

[ → E (H e)]

**Optativos:** “¡Ojalá!” + subjuntivo presente, imperfecto, perfecto o pluscuamperfecto (para deseo contrafáctico); subjuntivo presente o imperfecto en *-ese*: “¡Dios te oiga!”; “¡Pluguiese al Cielo!”; “¡Que seas feliz!”<sup>4</sup>

**Emotivos:** “alegrarse”, “entristecerse”, “condolerse”, “apenarse” en 1ª o 3ª persona impersonal: “me apena, alegra, entristece, etc. que”; “estar”, “sentirse” en 1ª persona + predicados de estados anímicos: “triste, contento, alegre, aburrido, preocupado, distendido, obligado, satisfecho, etc.”

**Evaluativos:** “preferir”, “elegir”, “anteponer”, “proponerse”, “deber<sub>2</sub>” en 1ª persona sing./plur.; “considerar + predicado de valor (bueno, bello, mejor, más...)” en 1ª persona; “ser + predicado de valor”; “estar + adverbio de valor (bien, mejor)” en 2ª o 3ª persona.

---

<sup>4</sup> Para el análisis de las oraciones desiderativas como actos de habla, cp. Barrenechea (1985, 68-69). Difiero de ella al considerarlos no como *directivos*, sino como *expresivos*; en otras palabras, a mi modo de ver en el objetivo ilocucionario prima la intención de H de hacer público un deseo, sentimiento o expectativa momentánea.

**Interlocutivos**

[ ↔ ¿? (H/O p/fr) ]

**Interrogativos:** oraciones interrogativas *informativas*: “¿quién vino?”, “¿qué quieres?”, “¿qué hora es?” etc.; interrogativas *confirmativas*, “¿has recibido mi carta?”, “¿no crees que p?, ¿no es verdad, no es cierto que p?”; interrogativas indirectas: “preguntar” “interrogar” + completiva interrogativa (*si* con indicativo o condicional): “pregunto si viene, vendrá; pregunté si vendría, etc.”

**Asociativos:** con verbos que expresan una actividad necesariamente compartida entre H y O, como “hablar”, “jugar”, “pactar”, “acordar”, “discutir”, “deliberar”, etc., en 1ª persona plural del presente de subjuntivo: “Juguemos”, “hablemos”. Especialmente importantes son aquellos que remiten a una acción futura asociada de H y O, como por ej., “convenir”, “acordar” que H + O verbo en futuro.

**Concesivos:** subjuntivo presente en 3ª persona impersonal de “ser”: “bueno, sea” o futuro: “será como dices”; “admitir”, “aceptar”, “conceder”, + completiva de indicativo.

**Rehusativos:** “disentir”, “rechazar”, “rehusar”, “refutar”; negaciones de los verbos concesivos: “admitir”, “aceptar”, “conceder”; “protestar por”.

## § 3. DIRECCIONES DE LA FLECHA DE AJUSTE.

- ↓ Indica la dirección que va *del mundo a las palabras*, característica de los enunciados, descripciones, leyes científicas, narraciones históricas, etc.
- ↑ Indica la dirección que va *de las palabras al mundo*, característica de los imperativos, las órdenes, las exhortaciones y las normas.
- ↕ Indica una doble dirección vertical, que va del mundo a las palabras y de las palabras al mundo, pues al declarar que un estado de cosas tiene lugar, por la mera autoridad de quien habla ese estado de cosas tiene de hecho lugar. Es propio de las promesas, declaraciones y actos ejecutivos, como decretar, condenar, etc.
- Indica la dirección que va *del mundo interior* del hablante al oyente, característica de sentimientos, deseos, emociones, etc. que se quieren compartir.
- ↔ Indica una doble dirección horizontal, que va del hablante al oyente y de este al hablante, característica propia del *diálogo*. Así los *interrogativos* van del hablante al oyente y tienen como condición preparatoria que el oyente está en condiciones de responder la información que se le pide; los *concesivos* y *refutativos* tienen como condición preparatoria el que

previamente el oyente ha preguntado, exhortado, propuesto, sostenido algo dirigido al hablante.

#### § 4. ESTADOS PSICOLÓGICOS DEL HABLANTE.

- Cr** Indica *creencia* por parte del hablante en la verdad de *p*. Los grados de esta creencia son variables. Los enunciativos están ordenados en una escala de grado de certidumbre en la creencia, que va de menor, los problemáticos, a mayor, los apodícticos.
- V** Indica *voluntad* de que el sujeto de la proposición subordinada, sea H (hablante) u O (oyente), lleve a cabo *fr*, que es una variable para verbos de acción. Aquí también hay una gradación en la forma que adopta la voluntad, que puede ser puramente contingente e injustificada, como en los apelativos, adquirir un carácter más firme pero puramente personal, como en los volitivos, reclamar para el tipo de acción prescripta el sostén de razones más generales que el hablante puede aducir en apoyo de sus exhortaciones —exhortativos—, o estar fijada en forma de una norma constitutiva del derecho vigente o incorporada a un principio de carácter universal, como en el caso de los yusivos, que constituye la formulación corriente, impersonal, de por ejemplo una ley jurídica.
- R** Indica que H *realiza* el *acto* (*a*) que enuncia. En efecto, si el hablante pronuncia las siguientes palabras: “yo prometo *fr* mañana”, entonces está presupuesto que él cree en la posibilidad de lo que enuncia y al mismo tiempo realiza el *acto* de tomar sobre sí la obligación de llevar a cabo la acción *fr* en el día de mañana. De la misma manera, si un juez pronuncia las siguientes palabras: *yo condeno al acusado a x años de prisión*, está convencido de que efectivamente mediante la enunciación por parte de él de esa oración se lleva a cabo el *acto de condenar*, para el cual está legítimamente facultado. También aquí existe una gradación en la permanencia y vigencia del acto institucional realizado por el hablante: los compromisivos dependen exclusivamente del arbitrio personal y solo tienen como sustento el sostén que confiere a un determinado *uso* el mundo de la vida común, que puede ser muy variable. Piénsese, por ejemplo, en la hoy anacrónica institución del compromiso matrimonial. Los declarativos, en cambio, poseen detrás el respaldo de un marco institucional fijado ya normativamente, sea por un orden constitucional, sea por una norma de creación, como los estatutos de una sociedad, de un club, de una universidad, etc. Los ejercitivos, por último, suponen un marco jurídico que reglamenta con bastante precisión las facultades a las que apela el hablante para ejecutar performativamente su acción. En la

Universidad de Buenos Aires, el profesor titular de cátedra tiene dentro de sus facultades el aprobar o reprobado a un alumno, de modo que al pronunciar las siguientes palabras: *Ud. está aprobado/reprobado*, lleva a cabo el acto de aprobar o reprobado.

- E** Indica una disposición del hablante a hacer público un *estado interior* suyo, simbolizado *e*, al cual él solamente tiene acceso, ya se trate de un estado interior somático (por ej., dolor de estómago), ya de un estado psíquico, cognitivo (“estoy confundido”) o emocional (“estoy triste”). Aquí también hay una gradación con respecto a la contingencia o relativa estabilidad de los deseos, sentimientos, emociones, etc., expresados. Mientras que los optativos expresan deseos puramente contextuales, sin que el hablante comprometa con ello un rasgo más determinante de su personalidad, los emotivos involucran estados más o menos habituales, más o menos socialmente modelados, y dentro de proporciones y límites no establecidos pero claramente reconocidos por los partícipes de una misma comunidad. Los evaluativos, por último, exponen *evaluaciones* bajo la forma de escalas personales o sociales de preferencias para las que, sin embargo, el hablante podría aducir razones prudenciales o estéticas, llegado el caso.
- ¿?** Indica el inicio de una conversación entre hablante y oyente o la continuidad de la misma mediante las correspondientes respuestas. El orden aquí es de tipo organizativo, pues se parte del acto de habla *initivo*, típicamente las interrogaciones y los asociativos, para seguir con los otros dos, que son típicamente *reactivos*. Los concesivos, por su parte, pueden dar la conversación por terminada, mientras que los refutativos pueden reiniciar una cadena argumentativa, con intercambio de roles. La misma función que desempeñan los interrogativos con relación a los enunciativos, es llevada a cabo por los asociativos con relación a los activativos. En este caso, el acto de habla asociativo es típicamente *initivo*, y puede concluir con la aceptación lisa y llana de parte del oyente o con una nueva propuesta de este, que pasa al rol de actor. En ambos casos, también los ~~concesivos y los refutativos son los actos de habla reactivos para los~~ asociativos, aun cuando en este caso su sentido varía con relación al contenido proposicional.

## § 5. CONTENIDO PROPOSICIONAL.

- p** Simboliza el conjunto de las proposiciones pasibles de ser afirmadas o negadas con sentido. El espectro que cubre es enormemente amplio, ya que involucra a los hechos empíricos, las teorías científicas, los aconte-

cimientos históricos o ficticios, etc. La única limitación está, en general, constituida por la exclusión de aquellas proposiciones que, por ser evidentemente autocontradictorias, no pueden satisfacer la condición de sinceridad del hablante. Por cierto, un hablante puede sostener sinceramente un conjunto de proposiciones contradictorias entre sí sin advertirlo, pero no puede hacerlo *conscientemente*, pues esto equivaldría a realizar un acto de habla que se *anula a sí mismo* (*self-defeating*), como por ejemplo: “afirmo que hoy es viernes pero no lo creo” (cp. Searle y Vanderveken 1985, 148-152).

- fr* Simboliza verbos de *acción*, cuyo sujeto gramatical es un *agente intencional*. Existen dos condiciones preparatorias importantes que deben satisfacerse para que el respectivo acto de habla sea exitoso: (i) que la acción expresada por *fr* esté dentro de las posibilidades de *H/O*, cuando asumen el rol de sujeto gramatical de *fr*; (ii) que la acción expresada por *fr* se dé en un momento  $t_p$  posterior al momento  $t_e$ , en el que se emite el acto ilocucionario.
- a* Simboliza el *acto* que *H* lleva performativamente a cabo al utilizar el recurso que introduce la correspondiente fuerza ilocucionaria. En los institutivos *H* lleva performativamente a cabo el *acto de comprometerse, declarar o ejecutar*, que en cada caso se enuncia, el cual es *simultáneo* al correspondiente acto ilocucionario. A su vez, este acto puede concluir al mismo tiempo que la emisión de los términos que la forman, como por ejemplo cuando el profesor le dice al alumno: “lo apruebo”, o puede tener, a su vez, un segundo núcleo dependiente, que puede estar constituido (i) por verbos de acción (*fr*) (compromisivos, ejercitivos) o (ii) por frases nominales que indican *estados* (declarativos), como por ejemplo: (i) “me comprometo a venir”, “le ordeno que venga mañana”; (ii) “declaro abierta la sesión”.
- e* Simboliza *estados interiores* de *H*, a los cuales sólo él tiene acceso. Estos estados comprenden los somáticos (como los que *H* revela normalmente a su médico), los anímicos (como los que *H* revela normalmente a su psicoanalista), y otros similares más o menos ocasionales. La condición de sinceridad es un requisito primordial de sentido, ya que si alguien emite el optativo “¡Ojalá que él venga!”, el estado interior que expresa es el de deseo o ansiedad por la presencia de otra persona. Los *evaluativos*, como por ejemplo, “estoy considerando si me presentaré al concurso”, presuponen a su vez que el hablante tiene una actitud proclive a llevar a cabo la acción *fr* sobre la que deliberan, a la que se deciden, o por la que se sienten obligados. Esta consideración se extiende a la construcción del verbo ser más predicado de valor. En efecto, tal como lo demostró la

corriente *emotivista* en metaética, decir "es bueno ayudar a los amigos" no es un enunciado neutro, sino que revela una actitud fuertemente favorable del hablante hacia la acción que recomienda.

OSVALDO GUARIGLIA

Universidad de Buenos Aires  
CONICET

OBRAS CITADAS

- ALARCOS LLORACH, E. 1969. *Gramática estructural*. Madrid, Gredos.
- AUSTIN, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford, Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. 1962. "Performative Utterances" en *Philosophical Papers*. Oxford, Clarendon Press.
- BARRENECHEA, A. M. 1985. "Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria" en *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz.
- BELLO, A. 1936. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, 24ª edición anotada por R. J. Cuervo. Paris, A. Blot.
- BLATT, F. 1952. *Précis de syntaxe latine*. Paris, IAC.
- BOURCIEZ, E. 1956. *Éléments de linguistique romane*, 4ª ed. revisada por J. Bourciez. Paris, Klincksieck.
- EEMEREN F. H. VAN, GROOTENDORST, R. 1984. *Speech Acts in Argumentative Discussions*. Dordrecht-Holland/Cinnaminson-USA.
- ERNOUT, A., THOMAS, F. 1953. *Syntaxe latine*, 2ª ed. Paris, Klincksieck.
- GAETA, R. L. 1992. *Identidad y designadores rígidos*, Tesis doctoral de la UNLa Plata, mss.
- GILI Y GAYA, S. 1955. *Curso superior de sintaxis española*, 5ª ed. Barcelona, Spes.
- GRICE, H.P. 1975. "Logic and Conversation" en COLE, P. y MORGAN, J. L. (comp.), *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*. New York-San Francisco-London, Academica Press, 41-58.
- GUARIGLIA, O. 1993. *Ideología, verdad y legitimación*, 2ª ed., Buenos Aires, FCE.
- GUILLAUME, G. 1965. *Temps et verbe: théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris, Champion, 1965.
- HABERMAS, J. 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 tomos. Francfort, Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Francfort, Suhrkamp.
- HARE, R. M. 1952. *The Language of Morals*, Oxford, Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1971. *Practical Inferences*. Londres-Basingstoke, Macmillan.
- HUMBERT, J. 1954. *Syntaxe grecque*, 2ª ed. Paris, Klincksieck.
- KÖPNER, R., STEOMANN, C. 1962. *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 4ª ed. revisada por A. Thierfelder, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LENZ, R. 1925. *La oración y sus partes*, 2ª ed. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios.

- BEILLET, A., VENDRYES, J. 1953. *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, 2ª ed. revisada por J. Vendryes. Paris, Champion.
- BENÉDIZ PIDAL, R. 1958. *Manual de gramática histórica española*, 10ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- BODEN, C.K., RICHARDS, I.A. 1949. *The Meaning of Meaning*, 10ª ed. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- BRUNET, H. 1981. "The Pragmatics of Semantical Theories", *Philosophica*, 27, 27-52.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1973. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- EARLE, J. 1969. *Speech Acts*, Londres, Cambridge U.P.
- \_\_\_\_\_. (comp.). 1971. *The Philosophy of Language*. Oxford-Londres, Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Expression and Meaning*. Cambridge, Cambridge U.P.
- EARLE, J., VANDERVEKEN, D. 1985. *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge, Cambridge U.P.
- ENSINI, M. 1990. *La grammatica della lingua italiana*. Milán, Mondadori.
- VANDERVEKEN, D. 1981. "Pragmatique, Sémantique et Force Illocutoire", *Philosophica*, 27, 107-126.
- WEINRICH, H. 1977. *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, 3ª ed. Stuttgart-Berlin.
- VUNDERLICH, D. 1976. *Studien zur Sprechakttheorie*. Francfort, Suhrkamp.



CRIMEN Y CASTIGO: LAS REGLAS DEL JUEGO.  
NOTAS SOBRE *LA CIUDAD AUSENTE*  
DE RICARDO PIGLIA.

*la narración es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos; la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia.*

Ricardo Piglia.

*Hay ciertos secretos que no se dejan expresar, hay misterios que no permiten que se los revele. Y así, la esencia de todo crimen queda inexpresada.*

E. A. Poe.

El relato policial narra la aventura de un hombre en busca de la verdad oculta. La frase es de Chandler, quien también asegura que el detective será, en esta clase de relatos, *protagonista, héroe, todo: un hombre completo, un hombre común y al mismo tiempo extraordinario.*

Esta cuestión es nodal en el género después de Hammet, pero sobre todo después de Chandler: que este hombre completo viva su aventura personal mientras va en busca de la verdad oculta. La aventura del héroe, su peripecia, su vida se imbrican de este modo con esa búsqueda obsesiva cuya demanda siempre es ajena: el detective busca en nombre de otro o para otro.

La búsqueda convierte su recorrido —por un barrio, por una ciudad, por una carretera— en una línea zigzagueante en la que se confunden el itinerario personal y los itinerarios de los demás: aunque conserve su soledad, la investigación, mientras dure, lo obligará a estar *entre otros*. Por eso el detective es un hombre extraordinario. Sale de su propio encierro para trabajar relaciones con personas a las que —alternativa y a veces contradictoriamente— ayudará a salvarse o perseguirá para que sean castigadas. Y sin embargo, mantiene la sabiduría que la literatura atribuye a los personajes definitivamente solitarios, a los que saben optar por la soledad.

Este hombre es la contrapartida, el doble antagónico del “hombre que no puede estar solo” de Poe; es el que representa el “arquetipo del profundo crimen”, el hombre de la multitud o, para decirlo con palabras de Benjamin, el que asume los aspectos más inquietantes o amenazadores de la vida urbana.

Así, en “El hombre de la multitud” de Poe, detective y criminal son uno mismo, figuras dobles que cruzan la ciudad con idéntica obsesividad. El sospechoso camina sin motivo aparente, el detective se mueve con la coartada del interés en el objeto de su persecución. Dos hombres cruzan las fronteras de la pobreza, llegan a las zonas ocultas o malditas de la ciudad y vuelven a su centro. En uno de ellos, en el perseguidor, la caminata ininterrumpida, los cruces de fronteras han producido un cambio; mientras tanto el sospechoso permanece oculto en la multitud.

## CRIMEN Y REALIDAD

*Como el mundo mismo, la novela policial está en manos de los ingleses.*

Bertold Brecht.

La narrativa de Piglia, que es también la historia de sus lecturas, explicita sus homenajes a la tradición de la novela norteamericana moderna, en especial a la novela negra. En *La ciudad ausente* las alusiones a dos conocidas tradiciones inglesas (la de escribir novelas policiales y la de adueñarse del mundo) se reúnen en la figura del periodista investigador: Junior el *hijo* de un inglés, que ha viajado intentando recuperar la mirada de los viajeros ingleses del siglo XIX por el interior de la Argentina, recalca, finalmente, en una ciudad y en un diario que se llama *El Mundo*. (En las calles de la ciudad se evidencian las secuelas de dos guerras: por un lado, el crimen organizado desde el Estado impone los ritmos de la vida y la muerte. Por el otro, la guerra contra los ingleses deja ver sus huellas en los cuerpos.)

Esta marca de origen —ser *hijo de inglés*— le otorga un distanciamiento que lo convierte en un hombre extraordinario: es un viajero con cierta inmunidad vinculada a su origen imperial, alguien que investiga y escribe. Pero también es un “hombre común”, un periodista joven que, como otros, sale en busca de la verdad oculta en los relatos que circulan por la ciudad.

La información, se dice en el texto, está muy controlada, *nadie decía nada o lo que se decía nunca era exactamente lo que se quería decir*. Por eso la investigación de Junior avanza, al comienzo, solo a partir del azaroso contacto telefónico con una mujer que *lo sabía todo*. La mujer es, desde el principio, solo una voz que le indica los lugares y los nombres donde puede encontrar información: el mensaje (no podría ser de otro modo, porque en el espacio de la ciudad y de la novela ya opera la clandestinidad de la palabra) es confuso porque

en él se mezclan la inminencia del cierre del museo con la existencia en su interior de una lata que encierra, disfraza a la mujer buscada.

La voz es solo un llamado telefónico que no pide ayuda ni exige lealtades y tampoco denuncia un crimen concreto: nadie contrata al detective, no hay crimen individual desde el cual partir. La investigación se mueve en el vacío creado por lo que ya se sabe y el efecto que produce disimular ese saber. Se mueve en el espacio imaginario en el que se enfrentan el saber de la represión y el saber de la resistencia.

La investigación registra los mundos paralelos en que todos parecen vivir, disimulando lo que son. *La locura del parecido es la ley impuesta desde el Estado*, dice el texto. Esta forma desesperada de enfrentar el terror estatal configura un lenguaje de simulación permanente que frena y alienta la investigación y la narración.

Dos son los obstáculos para Junior: por un lado, la aparente falta de vinculación y el carácter a veces contradictorio de los datos que recibe y, por el otro, la propia certeza de que su cuerpo, su mente en movimiento, se constituyen en la única conexión posible.

Al delirio de simulación de los demás personajes, el detective opone el delirio de centralidad y de omnipotencia. Es el hombre de la multitud que no quiere estar solo en el cuento de Poe y camina sin cesar por la ciudad de noche y de día. El crimen relatado y nunca visto, el murmullo incesante del horror urbano, lo atemoriza y lo atrae; decide entonces caminar hasta entender o hasta agotarse.

El arte de investigar no es tan simple como el arte de matar. Pero el arte de narrar lo que se investiga es aún menos simple. El viajero viaja por la superficie y las conexiones (que son conexiones de los que resisten) no son visibles en ese nivel porque lo serían también para el Estado represivo.

Pero en la ciudad que se parece a una escenografía montada para el cine, iluminada de noche y de día, patrullada por autos y sobrevolada por helicópteros hay, sin embargo, una ruta subterránea, un *subte* en el que viajan los que se esconden, los morochos, los peronios. Mujeres con la cara hinchada de tanto llorar; *parejas tomadas de la mano vigilando por el espejo del vidrio*. En esta frase se encierra la temura y el terror del narrador: todo se vive doblemente, la felicidad y el horror no se separan.

Junior acumula información de distintas fuentes y la información es diferente según pueda ser vista o solo escuchada. Así, de las personas con cuyo cuerpo, con cuya mirada se enfrenta, obtiene datos muy vagos; los relatos verdaderos, en cambio, circulan en los casettes que recibe. Así los relatos verdaderos solo pueden ser escuchados. Son testimonios del presente, todo sucede en el presente. En esto Piglia sigue el modelo de la novela negra o lo que constituiría su interpretación de esta tradición: no interesa tanto el pasado del crimen sino el hecho de que la investigación desata inevitablemente otros crímenes en el presente y en el futuro del relato. La particularidad consiste en que en *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni

Este hombre es la contrapartida, el doble antagónico del “hombre que no puede estar solo” de Poe; es el que representa el “arquetipo del profundo crimen”, el hombre de la multitud o, para decirlo con palabras de Benjamin, el que asume los aspectos más inquietantes o amenazadores de la vida urbana.

Así, en “El hombre de la multitud” de Poe, detective y criminal son uno mismo, figuras dobles que cruzan la ciudad con idéntica obsesividad. El sospechoso camina sin motivo aparente, el detective se mueve con la coartada del interés en el objeto de su persecución. Dos hombres cruzan las fronteras de la pobreza, llegan a las zonas ocultas o malditas de la ciudad y vuelven a su centro. En uno de ellos, en el perseguidor, la caminata ininterrumpida, los cruces de fronteras han producido un cambio; mientras tanto el sospechoso permanece oculto en la multitud.

## CRIMEN Y REALIDAD

*Como el mundo mismo, la novela policial está en manos de los ingleses.*

Bertold Brecht.

La narrativa de Piglia, que es también la historia de sus lecturas, explicita sus homenajes a la tradición de la novela norteamericana moderna, en especial a la novela negra. En *La ciudad ausente* las alusiones a dos conocidas tradiciones inglesas (la de escribir novelas policiales y la de adueñarse del mundo) se reúnen en la figura del periodista investigador: Junior el *hijo* de un inglés, que ha viajado intentando recuperar la mirada de los viajeros ingleses del siglo XIX por el interior de la Argentina, recalca, finalmente, en una ciudad y en un diario que se llama *El Mundo*. (En las calles de la ciudad se evidencian las secuelas de dos guerras: por un lado, el crimen organizado desde el Estado impone los ritmos de la vida y la muerte. Por el otro, la guerra contra los ingleses deja ver sus huellas en los cuerpos.)

Esta marca de origen —ser *hijo de inglés*— le otorga un distanciamiento que lo convierte en un hombre extraordinario: es un viajero con cierta inmunidad vinculada a su origen imperial, alguien que investiga y escribe. Pero también es un “hombre común”, un periodista joven que, como otros, sale en busca de la verdad oculta en los relatos que circulan por la ciudad.

La información, se dice en el texto, está muy controlada, *nadie decía nada o lo que se decía nunca era exactamente lo que se quería decir*. Por eso la investigación de Junior avanza, al comienzo, solo a partir del azaroso contacto telefónico con una mujer que *lo sabía todo*. La mujer es, desde el principio, solo una voz que le indica los lugares y los nombres donde puede encontrar información: el mensaje (no podría ser de otro modo, porque en el espacio de la ciudad y de la novela ya opera la clandestinidad de la palabra) es confuso porque

en él se mezclan la inminencia del cierre del museo con la existencia en su interior de una lata que encierra, disfraza a la mujer buscada.

La voz es solo un llamado telefónico que no pide ayuda ni exige lealtades y tampoco denuncia un crimen concreto: nadie contrata al detective, no hay crimen individual desde el cual partir. La investigación se mueve en el vacío creado por lo que ya se sabe y el efecto que produce disimular ese saber. Se mueve en el espacio imaginario en el que se enfrentan el saber de la represión y el saber de la resistencia.

La investigación registra los mundos paralelos en que todos parecen vivir, disimulando lo que son. *La locura del parecido es la ley impuesta desde el Estado*, dice el texto. Esta forma desesperada de enfrentar el terror estatal configura un lenguaje de simulación permanente que frena y alienta la investigación y la narración.

Dos son los obstáculos para Junior: por un lado, la aparente falta de vinculación y el carácter a veces contradictorio de los datos que recibe y, por el otro, la propia certeza de que su cuerpo, su mente en movimiento, se constituyen en la única conexión posible.

Al delirio de simulación de los demás personajes, el detective opone el delirio de centralidad y de omnipotencia. Es el hombre de la multitud que no quiere estar solo en el cuento de Poe y camina sin cesar por la ciudad de noche y de día. El crimen relatado y nunca visto, el murmullo incesante del horror urbano, lo atemoriza y lo atrae; decide entonces caminar hasta entender o hasta agotarse.

El arte de investigar no es tan simple como el arte de matar. Pero el arte de narrar lo que se investiga es aún menos simple. El viajero viaja por la superficie y las conexiones (que son conexiones de los que resisten) no son visibles en ese nivel porque lo serían también para el Estado represivo.

Pero en la ciudad que se parece a una escenografía montada para el cine, iluminada de noche y de día, patrullada por autos y sobrevolada por helicópteros hay, sin embargo, una ruta subterránea, un *subte* en el que viajan los que se esconden, los morochos, los peronios. Mujeres con la cara hinchada de tanto llorar; *parejas tomadas de la mano vigilando por el espejo del vidrio*. En esta frase se encierra la ternura y el terror del narrador: todo se vive doblemente, la felicidad y el horror no se separan.

Junior acumula información de distintas fuentes y la información es diferente según pueda ser vista o solo escuchada. Así, de las personas con cuyo cuerpo, con cuya mirada se enfrenta, obtiene datos muy vagos; los relatos verdaderos, en cambio, circulan en los cassettes que recibe. Así los relatos verdaderos solo pueden ser escuchados. Son testimonios del presente, todo sucede en el presente. En esto Piglia sigue el modelo de la novela negra o lo que constituiría su interpretación de esta tradición: no interesa tanto el pasado del crimen sino el hecho de que la investigación desata inevitablemente otros crímenes en el presente y en el futuro del relato. La particularidad consiste en que en *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni

siquiera a los criminales: alguien, algunos, ya lo han hecho. Él solo quiere detener a los que, a su vez, quieren detener la máquina que genera relatos, que genera memoria. *La realidad sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, éste es el crimen* —dice el texto.

El problema, empezamos a ver, consiste en *escribir sobre el crimen*, por eso los artículos de Junior, publicados en el diario, son textos arrojados como anzuelos para generar otros textos que amplíen la memoria del presente y derroten, en el preciso instante en que se convierte en pasado, el olvido.

## EL DETECTIVE Y LOS EQUÍVOCOS

Junior despliega algunos tics del investigador clásico de la novela negra: lleva la foto de la mujer que se supone que busca, visita hoteles derruidos y, en un desplazamiento significativo —sobre todo para los dueños de los gatos—, amenaza no a los porteros sino a sus gatos. Pero nadie responde a estos estímulos tradicionales. La mujer de la foto es ahora una máquina encerrada en un museo que organiza y reproduce relatos de los crímenes. La foto ya no sirve como punto de apoyo de la investigación, como no sirven los nombres, ni las adjudicaciones de sexo, ni siquiera las filiaciones: todos pueden ser *todas*, padre o hijo, hija o mujer.

Desde el comienzo, los movimientos de Junior son urbanos, pero los relatos y los diálogos introducen el tema del campo como un lugar en donde solo hay droga y basura y en el que los testimonios del presente narran lo que no se puede narrar. Así, el horror del genocidio se escribe con tintes casi bucólicos: el contraste brutal entre la búsqueda de un ternero atrapado en un pozo y la visión de decenas de cadáveres en el mismo momento en que se intenta salvar al animal es lo que produce la posibilidad misma de la narración.

La modificación de la personalidad del testigo del crimen, el *hombre que vio todo y ya no queda igual*, también es un tópico del género. En *La ciudad ausente* el testigo ocular descubre primero cómo matan en el campo a hombres y mujeres y los entierran en fosas comunes; y se retira de su casa porque no puede convivir con los que no vieron, con los que mantienen su ceguera a toda costa.

El testigo dice: *a veces se veía volar los caranchos, no podían taparlo todo, era un mapa incalculable la aproximación de pozos*. Dice, así, no solo yo sino todos podían llegar a verlo. La escarcha sobre la tierra dibuja un mapa de tumbas desconocidas, el horror está en el campo, allí está el *mapa del infierno*. Pero lo que importa es que el relato del testigo, el relato del hombre del campo ha entrado en la ciudad y esta vez no se trata de un relato de *aparecidos*, los cuentos que antes se contaban en el campo, sino de *desaparecidos* de la ciudad. *Crime and the City Solution*, el nombre de una banda de rock pesado, parece funcionar como una pista, también susurrada en el walkman de Junior: el crimen

es la solución final para la polis, hace desaparecer de ella los elementos que perturban el orden en su superficie patrullada e iluminada.

#### EL DETECTIVE Y LA SOSPECHA

Al preguntarse sobre las causas de la popularidad de las operaciones intelectuales que la novela policial facilita al hombre contemporáneo, Brecht concluía que nuestras propias experiencias vitales eran *catastróficas*: las grandes *catástrofes* —guerras, revoluciones, depresiones, crisis— se constituían así en el punto de referencia obligado para intentar aprehender el funcionamiento de la vida social.

*Con la sola lectura de los periódicos (pero también de las facturas, cartas de despido, órdenes de alistamiento, etc.) percibimos que alguien debe haber hecho algo para que aconteciera la catástrofe que está a la vista. [...] Pero la paradoja consiste en que no llegamos a saber cabalmente quién lo ha hecho y ni siquiera qué es lo que se ha hecho.* El hombre moderno viviría de este modo bajo eterna sospecha: intuye que detrás de la información mediatizada están los verdaderos acontecimientos y que solo conociéndolos podría comprender su presente. Pero la historia, la explicación, se escribe *después* de las catástrofes; en el presente, todo depende de factores desconocidos. Ante la inminencia de que algo está sucediendo, dice Brecht, *el espíritu sale de patrulla* y esta situación básica impulsa un tipo de reflexión apoyada en la sospecha que se ejercita con fruición en la lectura de la novela policial.

Este es precisamente el modo en que el texto de Piglia se escribe: la sospecha de que algo fuera de lo común está sucediendo, que de algún modo está trastornando el orden de la vida social, hace que Junior salga de patrulla como el espíritu de Brecht. Junior es la conciencia del presente que se niega a esperar el relato de la historia: en la inmediatez de la ciudad iluminada y semivacia busca las causas de las ausencias, busca la manera de entender lo que sucede. El espíritu de sospecha del policial funciona como estímulo para que el relato se bifurque: en esto la estética de Piglia se distancia de la de Borges. Borges nunca disfrutó de la violencia controlada de la novela negra y sí vio en el relato policial clásico de la tradición inglesa un recordatorio para nuestro tiempo de la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias. No hay orden ni regularidad en tiempo de catástrofes y esto lo entendieron Hammet, Chandler, Piglia.

#### EL DETECTIVE Y LAS MUJERES

Según Chandler, *el interés de lo amoroso casi siempre debilita la obra policial, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema.* El único tipo efectivo de interés amoroso es

el que trae aparejado un riesgo personal para el detective, pero, simultáneamente, este lo vive como un mero episodio: *un detective verdaderamente bueno nunca se casa*, dictamina.

Junior circula por la ciudad ausente al ritmo de las llamadas telefónicas de una mujer que *lo sabe todo* y en su recorrido se vincula a otras mujeres en relaciones episódicas y riesgosas, como lo pide Chandler. Pero la verdadera historia de amor que la novela narra no tiene como protagonistas al detective con alguna de sus ocasionales informantes, sino que está imbricada en el enigma que se trata de descifrar. Dicho de otro modo, el amor por una mujer, y más aún la pérdida de una mujer bella e inteligente, es, como en algunos cuentos de Poe, la armazón misma del relato, la razón de la búsqueda, algo que le ha sucedido a otro hombre y que el investigador descubre como por casualidad.

Hay, pues, mujeres con las que Junior tropieza en la investigación y una mujer o una máquina armada y amada por otro, perdida por otro, que es la que Junior trata de localizar.

La voz de la mujer que lo sabe todo, la que desencadena la salida del detective a la calle, parece ser la voz de alguien experimentado; sin embargo, hacia el final la voz se junta con un cuerpo de dieciocho años, el cuerpo de una mujer bella y extraña, que ha pasado por la clínica de rehabilitación, y que cuenta el relato de la muerte de su marido, ex guerrillero. Lucía Gandini es una *arrepentida* y repite, *como un lorito, el discurso de la fe en la democracia*. Junior intenta definir sus sentimientos hacia esta mujer que podría ser su hija: *se parecía a la emoción —dice— y sin embargo tenía una cualidad fría*. El encuentro es riesgoso. Porque el cuerpo joven lleno de cicatrices de torturas produce emoción, pero el discurso automático produce distanciamiento. Porque en el encuentro Junior pone doblemente en juego su cuerpo: la policía puede llegar en cualquier momento —y de hecho llega—; la relación puede resultar incestuosa. Su hija ausente es para él tan neutra, peligrosa y desconocida como esta mujer.

Con la ambigüedad de un discurso que no se sabe si es esquizofrénico o sincero esta informante —mujer, inteligente, bella, arrepentida, con nombre cambiado— no ayuda a comprender las pistas de lo que se busca, a encontrar el lugar donde se oculta el secreto, la clave de la máquina. Ayuda, en cambio, a entender cómo funciona la represión sobre el cuerpo social, cómo esquizofreniza, cómo deja huellas en la memoria, cómo permite que el pasado se borre, se cambie, por un presente de internación permanente en el ámbito cerrado de las clínicas de rehabilitación. Los encuentros con otras mujeres suponen para Junior nuevos riesgos, nuevas pistas: Ana sabe el origen de la muerte de Elena; Lucía y Carola le ofrecen sus historias de amores y abandonos y en sus relatos —entre capturas y matanzas— irrumpen pistas ambiguas pero decisivas.

## LA MUJER Y LA NOVELA

Pero en *La ciudad ausente* es Elena la que resume y asume como personaje femenino todos los saberes, todas las figuras, todas las madres, todas las hijas, todas las amantes. También es la que muere pero que será eterna: *El museo de la novela de la eterna*, la novela de Macedonio Fernández; el escritor que convertido en personaje de Piglia pierde a su mujer y, para no enloquecer, construye una máquina femenina que es como la ficción, como la literatura, el eterno reservorio de la memoria.

En otro texto de Piglia, aparecido en *Prisión perpetua*, llamado, precisamente, "Notas sobre Macedonio en un diario", se dice: *el que ha perdido una mujer modela sin tregua una estatua*. (El tema de la mujer joven, bella, y a veces atterradoramente inteligente o erudita viene de Poe, que en cuentos como "Morelia", "Ligeia", "Berenice" introduce el personaje del hombre neurótico enfrentado a la enfermedad o la pérdida de la mujer amada.)

Junior sabe de Elena por un relato con nombre de alucinación: "Los nudos blancos". En esta versión, en el ámbito de una reclusión que simula ser voluntaria, Elena aprende a borrar o destruir los recuerdos comprometedores, en lo que constituye una alegoría del aprendizaje de la *rehabilitación* del revolucionario. Esta rehabilitación postula destruir los recuerdos de lo que se hizo por amor, lo que se recuerda con temor y felicidad, borrar los nimios detalles que constituyen la cotidianidad del militante.

Elena borra su memoria para no ser una *informante de las que salen a la calle con máscaras en el rostro para señalar a los conocidos*. *La locura del parecido es la ley*, afirma el texto de Piglia: la simulación cotidiana frente al Estado represivo convierte a los personajes en psicóticos, paranoicos que viven pensando en el futuro aterrador de la detención, la tortura y la muerte y, por lo tanto, casi no viven el presente, viven para evitar el futuro.

La clínica es entonces, para Elena, *un sitio libre de recuerdos* pero, a la vez, no puede dejar de recordar, porque Mac, Macedonio, en un último acto de amor, o de venganza —según se mire—, le había instalado en su cuerpo de máquina los núcleos verbales que preservan en el recuerdo palabras que habían sido usadas en el pasado y que traían a la memoria todo el dolor del presente. "Los nudos blancos", algo así como el sentido de todas las palabras grabadas en la memoria colectiva.

*Yo soy la que cuenta la novela, soy la memoria ajena, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias. No puedo parar. Soy la cantora, la que canta, voy a seguir hasta el borde del agua* —dice Elena en las frases finales de *La ciudad ausente*.

Esta determinación de Elena es, a la vez, el descubrimiento más importante de Junior y del texto: no se puede parar la resistencia de la literatura porque resiste, a pesar de la realidad.

Elena es *la máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado*: la conducta opuesta a la resistencia femenina es, en el texto, el conformismo zen de la cultura electrónica japonesa, una cultura esencialmente masculina. La máquina contiene, retiene, recuerda todo lo que importa, desde el primer cuento de Poe hasta los cuentos de Borges, desde los relatos de la resistencia peronista, hasta versiones no oficiales de la guerra de Malvinas.

La feminización de la resistencia tiene un referente inmediato: *las Madres de la Plaza*, rebautizadas las locas de la plaza desde el Estado represivo, funcionaban en la memoria colectiva como un lugar visible, que podía unir en la esfera de lo público, en la Plaza de Mayo, el centro político de la ciudad, lo que la clandestinidad de la resistencia no podía mostrar. El pañuelo blanco en las cabezas se dibujaba con tiza o con pintura junto a las siluetas de desaparecidos en la plaza y en la calle. El contorno del cuerpo que se quería recuperar vivo pendía de una resistencia aparentemente tan frágil como un pañuelo blanco y, a la vez, tan firme como la fuerza de la justicia del reclamo. *Fragilidad y fuerza*, dos cualidades que el texto asigna a las mujeres en el relato y que son también las cualidades de la ficción.

## CRIMEN Y CASTIGO

Una de las reglas de oro de Chandler en lo que se refiere al género es la necesidad de que el texto castigue al criminal: *la novela policial debe castigar al criminal de una manera o de otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento los tribunales de justicia*. La necesidad del castigo no tiene nada que ver con la moral sino con la forma, aclara Chandler: sin esto, la historia sería como un acorde musical irresuelto, dejaría un sentimiento de irritación.

En *La ciudad ausente*, Piglia propone a la narración misma como castigo o resistencia. La novela narra, en verdad, de qué modo el texto, su escritura, su hipotética escucha, su lectura es lo que servirá como condena o salvación, según se mire desde los culpables o inocentes del relato.

En "La loca y el relato del crimen", cuento publicado en *Prisión perpetua*, el protagonista, un periodista de la sección cultural de un diario, Emilio Renzi (personaje que reaparece en varios textos de Piglia), debe reemplazar al cronista de la sección Policiales ante la noticia de la muerte de una prostituta.

En el reemplazo que implica el cruce de saberes que cada una de estas secciones postula, Renzi utiliza sus conocimientos de lingüística (la gran ciencia social de los '60) para descubrir en el delirio de una mujer loca, testigo del crimen, al verdadero asesino.

La nota de Renzi no complace al jefe de la sección Policiales: su experiencia le indica que no resultará verosímil utilizar el relato de una loca como

testigo de un crimen. Renzi, por toda respuesta, empieza a escribir en su máquina la misma frase con que Piglia inicia este relato: decide escribir, ratificar la historia; se trata entonces de *dar cuenta del relato del crimen*, registrarlo, contarlo. En este caso se trata de un crimen individual, de un crimen privado que a nadie le importa demasiado. El periodista lo enfrenta con la ética de la novela negra: seguro frente a su conciencia, seguro de su instinto, el investigador está ligado a la verdad y solo a ella es fiel.

En *La ciudad ausente*, en una referencia irónica y explícita a la relación entre ficción y realidad, y entre poder de la ficción y poder político, se pone en boca de un policía la siguiente frase: *la policía está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad.*

La verdad ha cambiado de lugar o más bien no tiene un solo lugar. La novela de Piglia puede leerse como el despliegue de discursos *falsos y verdaderos* que constituyen su entramado. Al hacerse cargo de la intención primaria del relato, *La ciudad ausente* recupera la resistencia de la ficción: *Se sabe cómo empezó, el narrador está sentado como yo en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue.*

La realidad, parafraseando a Piglia, será siempre criminal mientras permanezca igual a sí misma: en el orden histórico sus agentes seguirán luchando, unos por perpetrar el genocidio, otros por detenerlo. Siempre habrá alguien, del otro lado, que espere y quiera saber cómo sigue el relato. En la capacidad obstinada del relato que fluye incesantemente, como un río, vibrará una forma sutil y perversa del castigo.

CRISTINA IGLESIA

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- BORGES, JORGE LUIS y ADOLFO BIOY CASARES. 1983. "Prólogo" en *Los mejores cuentos policiales*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, BERTOLD. 1973. "De la popularidad de la novela policial", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- CHANDLER, RAYMOND. 1976. "Apuntes sobre la novela policial" en *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, Editorial La Flor.
- PIGLIA, RICARDO. 1992. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- POE, EDGARD. 1990. *Cuentos* (prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar), Buenos Aires/Madrid, Alianza.



## TRADICIÓN, FAMILIA Y PROPIEDAD

(La figura de José de San Martín en  
las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y en  
las *Tradiciones argentinas* de Pastor Obligado)

Cuando, en una tradición referida a la primera invasión inglesa, Pastor Obligado describe una heroica acción del todavía niño Montes de Oca, la sitúa “en la calle Defensa”. No dice Obligado, como sí lo hace en otra tradición dedicada al mismo tema, “la calle *hoy* de la Defensa”, sino simplemente: “la calle Defensa” (en “El primer día de gloria” y “El hombre que voló”. El subrayado es nuestro). Con lo cual superpone Obligado la denominación retrospectiva, el homenaje histórico, y el tiempo presente de lo que está narrando: la calle ya se llama Defensa mientras la defensa está todavía ocurriendo (como dice Borges de Emma Zunz: “ya era la que sería”).

El tropiezo anacrónico de Pastor Obligado puede definir, sin embargo, el lugar de enunciación propio de las tradiciones: una franja que se inscribe entre el plano de los acontecimientos ocurridos y el plano de su organización narrativa a través del discurso histórico, un intersticio ubicado entre el orden fáctico de lo que ha sucedido y el orden discursivo de la historia nacional.

Los hechos no han quedado todavía demasiado lejos del tradicionista: quienes participaron de tales hechos, o quienes al menos los presenciaron como testigos, están vivos aún, y es posible entrevistarse con ellos y obtener sus relatos sobre lo que pasó. En el caso de las tradiciones que no retroceden en el tiempo más allá del propio siglo XIX, es decir, en el caso de las tradiciones dedicadas a la lucha por la independencia hispanoamericana, el movimiento enunciativo quedaría definido en esos términos: los hechos no están ya tan próximos como para que el tradicionista pueda referirlos como experiencia propia,<sup>1</sup> pero sí están lo suficientemente próximos todavía como para que el tradicionista pueda convocar las voces de los sobrevivientes.

<sup>1</sup> Ricardo Palma nació en Lima en 1833; Pastor Obligado nació en Buenos Aires en 1841.

El tiempo de Palma y de Obligado corresponde al momento en que se constituyen las efemérides respectivas y en que comienzan a erigirse los correspondientes monumentos (esto es particularmente claro en el caso de Obligado).<sup>2</sup> Pero su posición es doble, y es en esta duplicidad donde se instala el registro de la tradición: a la vez que forma parte de la institucionalización histórica de los episodios fundamentales de las guerras de independencia, logra vincularse con ellos en términos de experiencia vivida (aunque esta experiencia sea mediada y referida, y no propia).

Palma le dedica una tradición (“María Abascal”) a un episodio amoroso vivido en Lima por Bernardo Monteagudo. El texto comienza con una escena en un museo: el narrador aparece recorriendo el salón de cuadros del Palacio de la Exposición de Lima, y allí se encuentra con el retrato de una mujer. Esa mujer es María Abascal, y la contemplación de su retrato sirve como punto de partida para la narración. Pero en el desarrollo del relato se dice también: “Contábase un contemporáneo y amigo de María...”, y sobre todo: “Era yo un granuja de doce años cuando conocí a María Abascal.”

El conocimiento y el trato personal coexisten, en una misma tradición, con la contemplación de un retrato en un museo. La escena resume la impronta que define a estos tradicionistas: a caballo entre el testimonio personal del protagonista o el testigo, y la constitución formal de un sistema de recuerdos y de organización del pasado, a cargo tanto de los museos como de los discursos históricos.

Así como las tradiciones estarían *entre* los acontecimientos y su cristalización mediante el discurso de la historia, se las podría pensar como ubicadas igualmente *entre* los acontecimientos y su celebración mediante monumentos, o entre los objetos y su santificación histórica como reliquias de museo. Por eso en los textos de Palma y de Obligado se alude a menudo a ciertas huellas, a ciertos restos en los que se conservan las marcas de lo que pasó. Así como hay hechos que no son parte de la historia todavía, pero que deben ser salvados del olvido, hay objetos que no son todavía reliquias, pero que no deben perderse.

Las tradiciones narran con frecuencia el hallazgo de uno de estos objetos o el rastreo de las huellas que quedan de lo que ha ocurrido. Es en las *Tradiciones* de Pastor Obligado donde esta inflexión prolifera y se intensifica, porque Obligado hace una verdadera celebración del *ir y ver*, y se exalta ante la sola posibilidad de encontrarse *in situ*, aunque esta circunstancia se produzca a

<sup>2</sup> En 1863, Obligado editó un libro titulado *Las estatuas de la Universidad*, dedicado a Bernardino Rivadavia, Antonio Sáenz, Valentín Gómez, Avelino Díaz y Diego Alcorta. El título del libro tiene que ver con un acuerdo por el cual se colocarían las estatuas de estos personajes en el frente del edificio de la Universidad.

destiempo y por lo tanto no queden, de los acontecimientos, más que huellas y restos.

Obligado recorre los lugares históricos con la actitud de un turista, haciendo de todo el territorio un museo posible: todo es un museo en potencia hasta tanto la museificación institucional no se complete. Por eso los acontecimientos aparecen en esos sitios como marcas, como restos de lo ocurrido, marcas que pueden recogerse y narrarse porque están ya fuera del orden de los hechos, pero no todavía del todo incorporadas al aparato oficial de administración de recuerdos históricos.

Este tipo de escenas, las de una reverencial contemplación de restos, aparece en los textos de Ricardo Palma, y en los de Pastor Obligado se expande y se acentúa para culminar, tal vez, en una tradición en la cual ese inquieto turista que es Obligado logra llegar, en su peregrinación historicista, hasta Francia (“El cuarto de San Martín”). Allí alcanza su punto máximo este mecanismo de contemplación de restos, porque no se trata ya de venerar naranjos en Yapeyú, piedras en Maipú o barretas en Chacabuco: se trata ahora de la contemplación de los propios restos del general San Martín: “[...]hubiéramos seguido hasta el fin de la tierra por tocar lo que de él restaba —escribe Obligado—, y prosternarnos ante sus cenizas venerandas!”

En este considerable episodio ocurrido en el pequeño cementerio de una quinta de Brunoy, se condensan las instancias que definen el lugar de enunciación de las tradiciones. Se habla allí de los hechos, del acontecimiento de la muerte de San Martín: cómo fue, qué estaba haciendo él, qué dijo. Los hechos son ya, como tales, inaccesibles, pero en Francia está Merceditas, quien tuvo a bien acompañar a Obligado a prosternarse ante las cenizas venerandas de su padre. La hija de San Martín, que asistió al suceso de la muerte del prócer, lo narra ahora al emocionado tradicionista.

En este instante se reúnen los restos y el relato (el relato como resto que queda de lo que ocurrió). Allí mismo, en Brunoy, Obligado concurre también a observar el que fue el último mobiliario de San Martín, trasladado a Brunoy con la misma disposición en que quedó en Boulogne-Sur-Mer al morir San Martín. El relato de Merceditas se recupera narrativamente en la tradición que Obligado escribe; en este traslado narrativo se registran otros dos traslados que tuvieron lugar entre el momento del viaje a Brunoy y el momento de ser redactada la tradición: los restos de San Martín, por una parte, fueron trasladados a la Catedral de Buenos Aires, y su mobiliario, por otra, conservando siempre su disposición original, al Museo Histórico Nacional. Al desplazamiento sucesos-huellas-museo, corresponde el desplazamiento sucesos-relato-tradición.

El museo es, efectivamente, histórico y nacional. También las tradiciones se definen en términos nacionales: son *Tradiciones peruanas* las de Palma, son *Tradiciones argentinas* las de Obligado. La definición de históricas puede

cabérlen tanto como la de nacionales, pero su articulación con el discurso de la historia parece ser más complejo y conflictivo.

#### TRADICIÓN Y ORALIDAD: LA NECESIDAD DE UN ORIGEN SEGURO

Nuestra hipótesis de que las tradiciones se ubican *entre* los acontecimientos considerados en su nivel fáctico y el nivel discursivo del relato de la historia, no debe entenderse en términos cronológicos. Ese "entre" no alude a algún tipo de sucesión diacrónica (según la cual, una vez producidos los hechos, se narrarían tradiciones y solo después se escribiría la historia), sino en términos de posiciones: de lugares y estrategias de enunciación.

De hecho, la publicación tanto de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma como de las *Tradiciones argentinas* de Pastor Obligado, en las diversas series en que fueron editadas, coincidió cronológicamente con la publicación de los textos históricos correspondientes.<sup>3</sup> Hemos hecho un primer recorte del *corpus* de tradiciones, centrándonos en aquellas que se refieren a episodios relacionados con la guerra independentista hispanoamericana; luego focalizamos, en un segundo recorte, aquellas que forman parte del sistema de representación de la figura de José de San Martín.

Entre los textos de Bartolomé Mitre (*Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* aparece en 1876 e *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana* aparece entre 1887 y 1888), por ejemplo, tomados como momento clave de la canonización histórica de la figura de San Martín,<sup>4</sup> y los textos de Palma y Obligado, no hay una relación de precedencia temporal: se escriben a la vez; pero es precisamente porque responden a una misma coyuntura y porque coinciden en ciertos rasgos significativos, que pueden ser pensados como estrategias articuladas y quizás complementarias en la construcción de identidades nacionales, y como parte de ella, en la constitución de las figuras de los héroes de la nación.

Es cierto, sin embargo, que las tradiciones se asocian claramente con las narraciones populares de transmisión oral; de esta homologación se desprende-

<sup>3</sup> Las *Tradiciones peruanas* ya habían tenido difusión en periódicos y revistas diversas con anterioridad, pero la publicación en forma de series comenzó en 1872 y llegó hasta 1910, apareciendo en su mayor parte durante la década del ochenta. Los tomos de Obligado publicados en serie aparecieron entre 1888 y 1920; los cuatro primeros (todavía titulados *Tradiciones de Buenos Aires*) se editaron antes del fin de siglo.

<sup>4</sup> Con respecto a la construcción de la figura del héroe nacional en los textos canónicos, desarrollo actualmente una investigación en la que tomo textos de Gutiérrez, Sarmiento y Mitre, y también *El santo de la espada* de Ricardo Rojas.

ría la supuesta precedencia de la tradición respecto de la historia,<sup>5</sup> además de ciertas considerables diferencias en lo que hace a la conformación narrativa de los textos tradicionales y los textos históricos. Pero lo cierto es que no solo las tradiciones de Palma y Obligado se superponen temporalmente con los textos de canonización historiográfica, sino que sus matrices narrativas no difieren en la dirección en que deberían hacerlo si el contraste radicara en la distancia entre el registro escriturario y formal de la narración histórica y el registro oral y popular de la narración tradicional.

Aun cuando es evidente que las tradiciones populares contaminan profusamente los textos de Palma, se sabe que lo que se produce en estos textos es la fundación de un género narrativo distinto. Ciertas inflexiones cargadas con las marcas de la cultura popular abundan en ellos, y también, aunque en menor medida, en los textos de Pastor Obligado. Sin embargo, hay una característica fundamental de la circulación oral de tradiciones populares, que es la manera en que el *origen* se ve en ellas esfumado y borroneado hasta llegar a su disipación. Los relatos populares circulan sin que se pueda (y en cierto punto: sin que importe ya) establecer cómo o dónde se originaron. Frente a estos rasgos consabidos de la cultura popular, las tradiciones de Ricardo Palma y de Pastor Obligado son, por el contrario, una especie de celebración de las fuentes. Lejos de entregarse a la brumosa indefinición de los orígenes, que en los términos de la cultura popular no resultaría para nada inquietante, Palma y Obligado se abocan a una esmerada confirmación de fuentes seguras, en el mismo sentido y con el mismo criterio que en esos mismos años estaba empleando, por ejemplo, Bartolomé Mitre. Es cierto que en estos textos se introducen ciertos elementos de ficcionalización,<sup>6</sup> pero nunca se renuncia a la apelación a los documentos como fuente segura. Hay en las tradiciones voces de las calles y las plazas, sí, pero hay también un origen indudable que se encuentra en las bibliotecas, en los archivos, en los libros de historia.<sup>7</sup> Las creencias populares, aunque siempre pintorescas y atractivas, aunque dotadas de un potencial estético y narrativo que las tradiciones no dejan de aprovechar, son, en términos de establecer la verdad, siempre frágiles y desconfiables.

<sup>5</sup> “Los pueblos tuvieron tradiciones antes que historia”, dice González Arrili en el inicio mismo de su prólogo a las *Tradiciones de Buenos Aires*. Y en el prólogo del propio Obligado a la primera serie de sus tradiciones, se cita y discute la afirmación de Joaquín V. González según la cual “la tradición es la historia de los pueblos que no tienen historia”.

<sup>6</sup> Miguel Ángel Oviedo, sin embargo, en su prólogo a las *Tradiciones peruanas*, observa que Ricardo Palma hizo esto mismo en textos más claramente inscriptos en el registro de la historia, como es el caso de sus *Anales de la Inquisición de Lima*, con lo que no cabría establecer aquí una diferencia metodológica en base a la diferencia entre un registro y otro.

<sup>7</sup> Recurren Palma y Obligado, según se vio, a los testimonios de quienes estuvieron y presenciaron, pero también esta fuente es una forma de garantía y se la empleó igualmente en los primeros textos de historia, aquellos en los que se contaba todavía con esa posibilidad.

### NACIONALIZAR LO POPULAR, POPULARIZAR LO NACIONAL

El mundo de las tradiciones populares se aparta, entonces, de la metafísica del origen: la impersonalidad del “cuéntase que” desarticula toda posibilidad de establecer un *sistema de propiedad*. Pero que las tradiciones populares ignoren toda atribución de propiedad, no implica que no puedan ser objeto de ciertas *formas de apropiación*.

Un movimiento recurrente en las tradiciones escritas por Palma y Obligado es el de tomar alguna expresión o hábito de circulación popular (frases típicas, refranes, proverbios, juegos) y explicar la circunstancia en que tal expresión o hábito se originó. Palma y Obligado designan el origen de lo que parecía no tenerlo: el origen de lo que, por otra parte, en el plano de la cultura popular, pudo no haberlo tenido nunca.

En términos específicamente narrativos, podría decirse: en el principio fue la anécdota, porque este tipo de frases remiten en su origen a una anécdota inicial, y es a partir de esa anécdota que se desarrolla el relato de cada tradición. Pero hay aún otro plano, que es el plano en que se dirime la cuestión del origen o la renuncia al origen en el cruce entre investigación histórica y cultura popular que operan las tradiciones; en ese plano podría postularse: en el principio fue el origen de la patria. En los textos dedicados a la lucha por la independencia, los episodios que funcionan como origen de las tradiciones pertenecientes a la esfera popular parten de la historia del origen nacional: el mundo de la colonia y la ruptura con él.<sup>8</sup>

Como se sabe, la conformación de una cultura nacional y popular constituye una operación fundamental de la dominación hegemónica. Las intensas preocupaciones de Antonio Gramsci apuntaban justamente a esto: a que la cultura italiana no adquiriera un carácter popular, y por consecuencia la cultura popular buscaba manifestaciones provenientes de otras culturas nacionales. Solo la coincidencia entre la formulación de una cultura nacional y las manifestaciones de la cultura popular logra definir una relación de dominación hegemónica, que en este caso funcionaría en favor de la clase burguesa.

José Carlos Mariátegui también enfoca el asunto con claridad: “La nueva peruanidad —dice— es una cosa por crear. Su cimiento histórico tiene que ser indígena.” Acierta también al refutar el supuesto carácter colonialista de los textos de Ricardo Palma, para integrarlos a la definición de un nuevo paradigma de identidad peruana. La cuestión consiste en establecer qué clase de articulación

<sup>8</sup> En este aspecto, podrían observarse diferencias entre las *Tradiciones peruanas* y las *Tradiciones argentinas* por el lugar que se concede en unas y otras a la historia colonial previa a las revoluciones de independencia. Fuera de ello, los textos de Palma y los textos de Obligado comparten las características generales que señalamos.

se produce entre esta definición de lo nacional y las tradiciones populares existentes.

Mariátegui insiste, en este sentido, en adscribir a Palma al “medio pelo limeño”, y subraya su preocupación, de un modo similar al de Gramsci, por la falta de vinculación que han tenido los literatos peruanos, en general, con el pueblo. Aunque considerándolo perteneciente a una mesocracia que no termina de transformarse en burguesía (esta clase de dificultades en la constitución de una dominación hegemónica también responde para Gramsci (1976) al escaso desarrollo de la burguesía italiana), Mariátegui advierte en Palma la posibilidad de lo popular: “La obra pesada y académica de Lavalle y otros colonialistas ha muerto porque no puede ser popular. La obra de Palma vive, ante todo, porque puede y debe serlo”.

Está claro que el género de las tradiciones, tal como Palma lo ha creado, no corresponde a la cultura popular en el sentido estricto: sus operaciones textuales, según se ha visto, difieren y hasta se oponen a las características de las tradiciones populares. Lo que las tradiciones de Palma tratan de hacer es una cosa diferente, pero igualmente decisiva: intentan convertir en populares los relatos de la historia peruana. Las marcas de oralidad, las anécdotas, los proverbios y los refranes, facilitan este mecanismo de popularización. Las tradiciones funcionan nítidamente como instrumento apuntado a la difusión, a la divulgación: al intento de llevar a las masas esos relatos que el discurso histórico ponía, al menos en principio, solo al alcance de una minoría (cfr. Núñez 1979).

El proceso de invención de una cultura nacional y popular (cultura a la que solo una mirada esencialista puede suponer como existente por sí misma) es complejo y diverso. Esa construcción se apoya, por lo menos en parte, en la ambigüedad de la idea de *pueblo*: pueblo son las clases subordinadas, las opuestas a las clases dominantes; pero pueblo son también todos los habitantes de una ciudad, una región o un país, por oposición a otros pueblos. Hay un movimiento que forma parte del proceso de modernización y de constitución de naciones, por el cual ambas formas de la noción de pueblo se entrecruzan y superponen (cfr. Hobsbawm 1993; Burke 1992).

La complejidad de este proceso induce a desconfiar de las fórmulas simplificadas que trazan esquemáticamente un antes y un después; pero aun así podemos considerar el hecho de que los pueblos preexisten a las naciones, y en este sentido hay una instancia más que importante que consiste en la esencialización de ciertas características de lo popular en función de una definición de la identidad nacional, en la cual ese componente popular esencializado aparece como un momento decisivo. De esta manera, lo nacional se conforma mediante la integración de lo popular (de ciertas zonas y mediante ciertas apropiaciones y reformulaciones de lo popular). Sin embargo, ni el pueblo ni la nación, excepto para las perspectivas del culto nacionalista y del culto populista, son entidades definidas de una vez y para siempre. Por eso, si bien la cultura popular preexiste

a la constitución de Estados nacionales, y en este sentido hay un uso y una apropiación de lo popular por parte de las élites letradas que disponen el aparato de producción simbólica mediante el cual se inventa la nación, incluso, entonces, cuando la definición de lo nacional se remite a lo popular, las transformaciones históricas pueden derivar en otro tipo de articulación.

En la coyuntura en que se escriben tanto las *Tradiciones peruanas* como las *Tradiciones argentinas*, se están produciendo también, según observamos, los textos que narran el origen de la patria: una operación discursiva fundante para la constitución de identidades nacionales. En ese momento la cuestión no es tanto la de disponer la relación de lo nacional con las coordenadas de la cultura popular ya existente, como la de difundir entre los sectores populares el relato de identidad que en ese mismo período se está enunciando. Si en cierto punto la hegemonía fundada en una cultura nacional y popular pasaba por la apropiación nacional de lo popular, por una especie de *nacionalización de lo popular* (convertir lo que era popular no-nacional, porque no había aún definición de Estados nacionales como tales, en lo popular-nacional), en otro punto —y en ese punto se situarían las tradiciones— de lo que se trata es de *popularizar lo nacional*: difundir el relato de la génesis nacional, que es el relato de sus héroes, de manera tal que alcance a las masas.

El relato del nacimiento de la nación, que el discurso de la historia toma a su cargo, tiene una especie de correlato o de complemento en muchos de los textos de las tradiciones. Es cierto que el discurso de la historia pretenderá un alcance total a través de la educación obligatoria, pero esto no quita que a la vez se dispongan otras variantes más atractivas o seductoras. Las tradiciones se inscriben en ese lugar: la ficcionalización, la anécdota ligera, los efectos de oralidad, prometen y se proponen una forma más fluida y consensuada de propagación. “(H)a enseñado al pueblo en sus romances más historia que los más grandes historiadores”, dice David Peña de Pastor Obligado,<sup>9</sup> y esa misma definición vale para la mayor parte de los tradicionistas.

La diversificación de los medios garantiza la efectividad de la constitución de la identidad nacional en varias de sus instancias claves: narración de origen, construcción de figuras de héroes de la patria. Las tradiciones son, entonces, la continuación de la historia por otros medios.

#### HISTORIA Y TRADICIÓN: LA DUPLICACIÓN DEL HEROISMO

Continuamente se subraya en las tradiciones el carácter popular que las inspira, y a partir de ello, una cierta promesa de ofrecer una versión más vivaz y en cierto

<sup>9</sup> Citado por Antonio Pagés Larraya.

modo más real que la de la historia misma: una historia alternativa, paralela, que subsanará las omisiones de la historia con mayúscula, que atenderá a los episodios que la historia con mayúscula desecha. De acuerdo con este planteo, los historiadores prestarían su consideración a los grandes acontecimientos, en tanto que los tradicionistas (que en muchísimos casos eran también historiadores) se dedicarían a las anécdotas ilustrativas.<sup>10</sup> Sin embargo, creo que los textos concretos tienden más bien a jugar entre ambas vertientes con un sentido de complementación o de estrategias desdobladas.

Lo que sí impulsan las tradiciones como género es “el culto de la pequeña historia, de las migajas dejadas por el gran festín de los anales históricos” (la definición es de Estuardo Núñez): en las tradiciones cabe la anécdota, y no como lateralidad o como desvío, sino como núcleo y como punto de partida.

La figura de San Martín aparece cuantiosamente representada, tanto en las *Tradiciones peruanas* como en las *Tradiciones argentinas*, por ser San Martín el héroe de la fundación nacional en uno y otro caso. La promesa del género sería la de narrar a un San Martín no narrado por la historia; la definición de Núñez auguraría un San Martín narrado a través de las migajas, aunque habría que decir, prolongando la metáfora gastronómica, que en este caso serían las migajas la parte más sabrosa (en el sentido en que se dice que es sabrosa una anécdota).

Sin embargo, la figura del héroe nacional no se construye mediante un único mecanismo ni mediante un único tipo de discurso; por lo que la operación narrativa de las tradiciones no es la de aportar una representación de San Martín en clave de alternativa anti-heroica y contra-oficial, sino poner en juego otras formas de narración para una misma constitución de la figura de un héroe nacional: una forma más cercana, como quedó dicho ya, a la mirada popular.

Entre las *Tradiciones peruanas*, se destaca la que Ricardo Palma dedica a quien fue la amante de San Martín en el Perú, y a su pequeño hijo Alejandro, quien no conseguía ocultar su disgusto cuando sus compañeros de escuela lo llamaban, con la maldad que es propia de los niños: “*el protector*” (“Doña Rosa Campusano (“la protectora”)”).<sup>11</sup> La fuente de información de esta tradición es

<sup>10</sup> Dice por ejemplo José Miguel Oviedo en un artículo sobre Palma: “Palma rescató del olvido un pasado peruano que la historia oficial no iba a registrar”; dice Ángel Justiniano Carranza en su prólogo a las *Tradiciones de Buenos Aires* (3ª serie) de Obligado: “A veces, la historia suele padecer omisiones inexplicables, que son recogidas y salvadas por la tradición”; dice González Arrili en el prólogo de Eudeba: “La tradición puede llegar a contener más historia que la historia”. Podría estar más cerca de lo cierto Alberto Escobar, cuando parece alejarse de la idea de verdad y aproximarse a la de efectos de verdad: “(L)as tradiciones provocan en el lector la impresión de ser historia”.

<sup>11</sup> Creo importante aclarar que el hecho de revelar este episodio no debe ser considerado como una forma de corroer la construcción de la figura del héroe impoluta: Ricardo Rojas también se refiere al tema, y lo hace siguiendo a Palma, y nada de esto atenta contra la eficaz santificación de San Martín (ver *El santo de la espada*, “La Ciudad de los Reyes”).

el encuentro de Palma, años más tarde, con la propia Rosa Campusano, por lo que responde al registro, ya considerado aquí, de la confesión por parte de quienes participaron de los hechos.

Palma sostiene, en primer término, las virtudes morales de San Martín: una de las principales es la discreción. Subraya Palma el contraste de San Martín con Monteagudo y, lo que es más importante todavía, con Simón Bolívar (a cuyos romances dedica Palma sendas tradiciones, siempre dándoles como título el nombre de las mujeres en cuestión): “Sus relaciones con la Campusano —escribe Palma— fueron de tapadillo. Jamás se le vio en público con su querida”: en esta forma de pudor y compostura, contraria a los escándalos bolivarianos, radica la intachada dignidad de San Martín.

Pero, además, Palma dispone un recurso fundamental: los asuntos privados aparecen en comunicación con la labor política que hace que los héroes sean héroes; no son su otra cara, su otra cosa, sino la otra cara de la misma cosa. Entre el gran acontecimiento y la anécdota cotidiana, las tradiciones establecen una relación de homología y de continuidad. Dice Palma, por ejemplo: “Ahora bien: el generalísimo don José de San Martín, prez y gloria del gremio de maridos, era imperturbable en el propósito de *esquivar la guerra civil* en el hogar, soportando con patriarcal cachaza las impertinencias de un cuñado” (“Pico con pico y ala con ala”. El subrayado es nuestro). Podría decirse: así como en la macrofísica de la historia nacional San Martín se declara contrario a derramar sangre de hermanos, en la microfísica de la anécdota hogareña San Martín se declara contrario a derramar la sangre de al menos un hermano: del hermano de su mujer.

El mismo tipo de conexión resuelve el asunto de Rosa Campusano: la aventura es amorosa, pero no es solo amorosa sino también política; y es política con la misma significación con que es amorosa. La cuestión es que Rosa Campusano frecuentaba también el galanteo de algunos encumbrados jefes realistas: Tristán, La Mar, y acaso el mismísimo virrey La Serna, cedieron a los femeninos encantos de Rosa Campusano, cuyas huellas, persistentes a pesar del paso del tiempo, verifica Palma en persona. De esta manera, dice Palma, “no pocos secretos planes de los realistas pasaron [...] desde la casa de doña Rosa hasta el campamento de los patriotas en Huaura”.

La anécdota no da cuenta de lo que la historia nacional olvida, ni ofrece un relato disímil en lo que hace a la lógica de la construcción de un héroe nacional: la anécdota cuenta lo mismo que cuenta la macrohistoria, solo que lo hace en otro registro; y al hacerlo en otro registro no debilita la dimensión heroica del prócer, sino que la duplica y le da un relieve mayor.

De igual manera trata Palma un verdadero tópico de los relatos de la vida de San Martín, que es su comparación con Bolívar. La característica oposición

San Martín/Bolívar, que es central en el *corpus* de canonización sanmartiniana,<sup>12</sup> tiene en las *Tradiciones peruanas* exactamente los mismos contenidos que en dicho *corpus*:<sup>13</sup> serenidad frente a turbulencia, austeridad frente a agitación, etcétera. Solo que Palma no desarrolla esta habitual contraposición enfrentando a San Martín y a Bolívar, sino a sus respectivas amantes: a Rosa Campusano y a Manuela Sáenz (en “La Protectora y La Libertadora”); nuevamente: el mismo contenido, pero duplicado, y por lo tanto potenciado, en otro registro.

En el caso de las *Tradiciones argentinas* de Pastor Obligado, la presencia del discurso cristalizado sobre San Martín es todavía mayor que en los textos de Palma, pero los procedimientos específicos que llevan del discurso histórico a la tradición son análogos a los de las *Tradiciones peruanas*. También en este caso se recurre al testimonio del testigo, y también en este caso se apela a cierta oblicuidad que supondría la perspectiva femenina.

Obligado arriesga ciertamente menos que Ricardo Palma: la mujer que cuenta no es aquí la amante más o menos recóndita de San Martín, sino su pulcra y reconocida hija. Aun así, el espacio de representación se desdobra y se abre igualmente a la esfera cotidiana. San Martín aparece inmerso en las tiernas anécdotas que caben entre un abuelo y sus nietas. Es lo que va de la estatua erigida en Plaza San Martín a la estatua erigida en la plazoleta que queda enfrente del Instituto Sanmartiniano, ambas en Buenos Aires: en una se ve al prócer montando su corcel encabritado, y señalando, en lo alto, hacia el horizonte; en la otra se ve a un San Martín anciano, rodeado por sus nietas, y en los bajorrelieves que ilustran los laterales de la estatua, se lo ve al viejo general, siempre con sus nietas como graciosa compañía, contemplando el Sena, o cultivando dalias en la quinta.

Lo importante es que ambos emblemas han sido plasmados en las estatuas porteñas, lo que indica que ambas caras se reconocen, se complementan y se refuerzan entre sí. Del mismo modo funcionan las tradiciones. Obligado cuenta dos veces la misma anécdota (en “El cuarto de San Martín” y “¿Para qué sirve la gloria?”), y no la cuenta las dos veces de un modo exactamente igual: aquí es donde la ficción avanza sobre la fidelidad histórica. Una de las nietas de San Martín se acerca llorando hasta donde está su abuelo (dicho sea de paso: en ese instante, lo que está haciendo San Martín es conversar con Sarmiento), y se lamenta porque a una de sus muñecas se le ha roto el vestido. Entonces San

<sup>12</sup> Me remito nuevamente a un par de ejemplos tomados de la investigación que estoy desarrollando: “San Martín y Bolívar” es el discurso de recepción pronunciado por Domingo F. Sarmiento en el Instituto Histórico de Francia el 1 de julio de 1847; “Los dos libertadores. Los dos ostracismos” forma parte del epílogo con que se cierra *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana* de Bartolomé Mitre.

<sup>13</sup> La coincidencia entre Palma y Mitre queda explícitamente enunciada en una elogiosa reseña que el peruano dedicó al libro de Mitre sobre San Martín.

Martín interrumpe la charla y echa mano a unas cintas amarillentas que tenía guardadas en el ropero, y se las propone a su nieta para que repare con ellas el vestido de la muñeca. Poco después, Mercedes advierte que las cintas con las que la niña está jugando corresponden a la condecoración otorgada por España a los vencedores de Bailén en 1808, y manifiesta a su padre su preocupación por este hecho. San Martín se muestra tan magnánimo y generoso con la niña como lo fue en el pasado con sus vencidos, tan modesto en lo que hace a honores y galardones como lo fue antaño: “¿Para qué sirve la gloria —le responde a Mercedes— si no basta a detener la lágrima de un niño?” Obligado capta el sentido de esta duplicación de la grandeza del prócer, y lo llama pomposamente: “el grave protector de pueblos y muñecas”.

Otro relato femenino introduce un nuevo episodio personal de la vida de San Martín. No es en esta ocasión una historia que el tradicionalista haya oído directamente de labios de quienes participaron de los hechos o asistieron a ellos, sino de alguien que los presencié y los registró por escrito. La tradición (“El salón de Madama Mandeville”) se refiere a la vida social de los salones de Buenos Aires; una mujer, la dueña de casa, consigue sustraerse por momentos del desarrollo de la velada, y entonces, en la intimidad de su aposento, escribe lo que está pasando en el salón.

Lo que esta solapada y cautelosa escritura registra es la manera en que San Martín “flirtea” con Remedios de Escalada en el salón de sociedad. Lo hace, claro, con “la gravedad del jefe de granaderos”, y a la murmurante Mariquita no se le ocurre otra comparación más que la que equipara a San Martín con Hércules.

A la vez, no es esta la única observación que se hace del comportamiento de San Martín. El prócer aparece también conversando en el salón con el mayor Alvear, y el tema que los ocupa es la organización del regimiento de Granaderos a Caballo (en cierto momento la conversación es, si se quiere, tipificable como femenina: de lo que hablan San Martín y Alvear, entre otros temas, es del color del uniforme que llevará el regimiento). San Martín se ocupa de las dos cosas: del futuro de su patria y de su futura esposa. Se ocupa de ambas cuestiones en la misma situación y, lo que es más importante, con la misma actitud; la discreta escritora da cuenta de ambas circunstancias; y Pastor Obligado también menciona a las dos en su tradición.

El héroe nacional se construye en esas dos dimensiones de heroísmo: por eso las tradiciones forman parte de una misma estrategia junto al discurso histórico oficial y canónico, por eso las marcas de cultura popular se integran a la cultura nacional que se está estableciendo oficialmente. El prócer tiene su mujer y su hijo en Lima, conquista a su esposa en un salón de Buenos Aires, pasa junto a Mercedes sus últimos años en Francia, y protege a la muñeca de su nieta, todo tal como antes lo había hecho con los pueblos de Hispanoamérica: porque

en la construcción de la figura del Padre de Familia se cifra la construcción de la figura del Padre de la Patria.

MARTÍN KOHAN

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

##### Corpus de tradiciones

- OBLIGADO, PASTOR. *Tradiciones argentinas* (primera serie). Juan L. Dasso y Cía, Buenos Aires, s/f (tercera edición).
- \_\_\_\_\_. 1896. *Tradiciones de Buenos Aires* (tercera serie). Imprenta del Congreso, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1916. *Tradiciones argentinas* (novena serie). Balder Moen, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1903. *Tradiciones argentinas*. Montaner y Simón Editores, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 1955. *Tradiciones argentinas* (selección y prólogo de ANTONIO PAGÉS LARRAYA). Hachette, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1950. *El general San Martín en las tradiciones de Pastor S. Obligado* (selección y presentación de JUSTA DOSE DE ZEMBORAIN). Estrada, Buenos Aires.
- OBLIGADO, PASTOR Y GÁLVEZ, VÍCTOR (VICENTE QUESADA). 1977. *Tradiciones de Buenos Aires* (selección y presentación de BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI). Eudeba, Buenos Aires.
- PALMA, RICARDO. *Tradiciones peruanas completas*. 1957. Aguilar, Madrid.

#### Bibliografía

- BURKE, PETER. 1992. "We, the people: popular culture and popular identity in modern Europe" en SCOTT LASH & JONATHAN FRIEDMAN (edit.), *Modernity & Identity*. Blackwell, Oxford & Cambridge.
- CARRANZA, ÁNGEL JUSTINIANO. 1896. Prólogo a la 3ª serie de las *Tradiciones de Buenos Aires*, Imprenta del Congreso, Buenos Aires, (reproducido en *El general San Martín en las tradiciones de Pastor S. Obligado*).
- ESCOBAR, ALBERTO. 1971. "Tensión, lenguaje y estructura. Las *Tradiciones peruanas*" en *Patio de letras*. Monte Ávila, Caracas.
- GRAMSCI, ANTONIO. 1976. "Carácter no nacional-popular de la literatura italiana" y "Literatura popular" en *Literatura y vida nacional*. Juan Pablos Editor, México.
- HOBBSBAWM, ERIC. 1993. "The nation as novelty: from revolution to liberalism" en *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Canto, Cambridge.

- MARIÁTEGUL, JOSÉ CARLOS. 1986. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta, Lima.
- MARTINENGO, ALESSANDRO. 1979. "El estilo de Palma: mimetismo arcaizante y mimetismo popularizador" en AAVV., *Orígenes del cuento hispanoamericano (Ricardo Palma y sus tradiciones)*. Premia Editora - La Red de Jonás, México.
- NÚÑEZ, ESTUARDO. 1979. Prólogo a AAVV., *Tradiciones hispanoamericanas*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. "Palma y su "nueva" manera de narrar". En AAVV., *Orígenes del cuento hispanoamericano (Ricardo Palma y sus tradiciones)*, op. cit.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. 1977. "Palma entre ayer y hoy". Prólogo a *Tradiciones peruanas*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

## DISCURSO E IMAGINARIO EN LA LITERATURA ANARQUISTA\*

En 1970, en un artículo en el que contrastaba la literatura escrita al filo del siglo XX por los anarquistas españoles con la de autores anarquizantes cultos, inicié el análisis de un género literario que hasta entonces había quedado marginado, a pesar de su cuantía e influencia, pero que, en adelante, comenzó a ser objeto de la atención de historiadores y críticos.<sup>1</sup> En esa ocasión examiné las diferencias entre la literatura escrita por los militantes obreros con propósitos doctrinales, para atraer adeptos, y la literatura culta, producto de los jóvenes escritores de fin de siglo que se declaraban contrarios al arte dominante. En sus escritos, estos aparecían —sin duda imbuidos por el anarquismo en boga— como exaltados buscadores de una revolución estética y enemigos acérrimos de las políticas de las grandes burguesías en el poder. Esto contrastaba con el afán anarquista de crear una literatura militante que popularizara los principios doctrinales del internacionalismo ácrata; desnuda de grandes pretensiones artísticas, esta literatura obrera renunciaba a adentrarse en teorías estéticas y arideces teóricas e ideológicas y pretendía, en cambio, la vulgarización de complicados conceptos y teorías.

Ahora, en estas páginas, mi propósito es otro. No se trata de abundar más en el contraste entre un arte obrero, producto de los propios militantes, y el arte culto, elaborado por simpatizantes más o menos ocasionales, ni de aportar nuevos ejemplos de creaciones ácratas o anarquizantes para ampliar los contrastes entre ambas ni para expandir la muestra de una de ellas. Mi interés actual es abordar, a partir de algunos textos literarios anarquistas de España e Hispano-

\* Leí una versión primera de este artículo en octubre de 1993, como conferencia plenaria en las «Jornadas de Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”», de la Universidad de Buenos Aires, en su 70 aniversario. Deseo dedicar estas páginas a su directora, Ana María Barrenechea, como agradecimiento por su ejemplo infatigable de dedicación, humanidad e inteligencia.

<sup>1</sup> Muy pionera fue Aldecoa 1957, en su ensayo “Herramientas y letras”; más recientemente se destacan las investigaciones de Litvak 1981.

américa —en particular, composiciones en verso—, el estudio de ciertos temas, imágenes, símbolos y lenguajes que conforman un discurso y un imaginario que, aunque comparten rasgos en común con el movimiento anarquista internacional, se vinculan estrechamente con las realidades sociales y culturales de las dos orillas del mundo ibérico.<sup>2</sup>

Antes de seguir adelante, debo aclarar que al hablar de imaginario, soy consciente de que empleo un neologismo que en la última década y media se ha ido imponiendo en los estudios históricos y de antropología cultural a partir de los trabajos pioneros sobre los conjuntos simbólicos y los sistemas de representación que permiten interpretar y comprender mejor ciertos aspectos de lo social que hasta ahora habían quedado al margen de los estudios sobre el anarquismo y, ¿cómo negarlo?, también de los literarios.<sup>3</sup> El análisis de esa combinación de elementos y de sus comportamientos dentro de diversas realidades sociales ha servido a los investigadores para acercarnos de modo más directo al mundo cultural y mental, especialmente en la esfera de lo cotidiano, de distintos grupos e individuos en momentos y lugares muy variados: desde las revelaciones simbólicas de los poderes mágicos y divinos de los reyes taumaturgos de la edad media hasta la representación de los antagonismos sociales en los carnavales y *charivaris* populares de épocas modernas.

Por otra parte, al referirme al imaginario doy por sentado que este se integra al universo más vasto del discurso, entendido no solo como lo hablado o lo escrito. Por el contrario, pienso en los discursos del anarquismo en un sentido amplio que incorpora diversos significados y facetas: no solo como las proposiciones teóricas o los lenguajes cuyas palabras abordan un tema, sino, además, como una suma de símbolos, acciones y valores colectivos. En otras palabras, mi meta más amplia es reconocer estas formas de comunicación y representación, que abarcan una vasta pluralidad de elementos, aunque en estas páginas me ciña exclusivamente a establecer la relación de lo literario con lo social a partir del examen de la diversidad y complejidad del imaginario en la producción anarquista, consciente de que no abordaré otras facetas significativas de ese discurso (Sewell 1980; Lotman 1985; Lida 1992 y 1993).

Finalmente, para cerrar estas aclaraciones parentéticas, es necesario recordar que en los años y décadas que siguieron al establecimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores, en 1864, hasta la primera post-guerra

<sup>2</sup> Si bien, por razones de espacio, he escogido ejemplos literarios en verso, deseo dejar claro que los temas y problemas que señalo aparecen también en la prosa y el teatro anarquistas, cuya difusión fue igualmente amplia.

<sup>3</sup> Abrió el camino el libro pionero de Bloch 1924. Continuator en esta línea, pero más explícito sobre el imaginario y la representación, es Kantorowicz 1957. En años recientes, Darnton 1984, entre otros, precisó este enfoque para el siglo XVIII y Gruzinski 1988, amplió el análisis para América.

mundial, el anarquismo proliferó en diversos países de Europa y de América, desde el Mar Báltico hasta la Patagonia, y que la literatura ácrata floreció y se multiplicó gracias a la constante expansión de los periódicos, revistas, folletos y hojas sueltas, y publicaciones literarias como cuentos y novelas, cancioneros y poemarios. La posibilidad de que los propios militantes desempeñaran un papel discursivo central como autores y corresponsales y pudieran publicar en cualquier periódico del movimiento, y no exclusivamente en órganos de carácter artístico o literario, estimuló de manera considerable estas actividades, generalmente animadas por el deseo de atraer nuevos adeptos o de llegar a los lectores con textos cuyo contenido ideológico fuera fácilmente comprensible, aunque vivieran en campos, aldeas, pueblos y ciudades remotos y pertenecieran a las clases más desposeídas de la sociedad. A través de la palabra impresa se intentaba ampliar y precisar el universo intelectual y el discurso ideológico del anarquismo internacionalista. Esto reducía considerablemente la preocupación por los logros estéticos y la complejidad literaria pero, en cambio, animaba a otros militantes a contribuir a este desarrollo con los modestos partos de sus musas.

Sin temor a alejarme del tema, lo anterior me lleva a subrayar que, contra lo que tradicionalmente se ha afirmado, esto denota un alto nivel de escritura y, sobre todo, de lectura individual o colectiva entre los grupos anarquistas. Esto, que en general suele pasar desapercibido, lo he verificado al examinar los procesos judiciales de 1883 contra los miembros de una organización clandestina anarquista llamada la «Mano Negra», descubierta en zonas agrarias de la provincia de Cádiz, que investigo desde hace años (Lida 1992 y 1993). De los campesinos acusados de asociación criminal, más del 50% declaró saber leer, o escribir, o ambas cosas, es decir, que eran alfabetos; en cambio, solamente menos del 25% se confesó analfabeto, pero todos, sin excepción, afirmaban que habían oído a sus compañeros leerles textos de diversa índole. Es decir, que todos participaban como escuchas cuando en las reuniones del grupo se realizaban lecturas en voz alta de comunicaciones, periódicos, textos literarios. Una tendencia semejante, aunque más acentuada, también se observa en la Segunda República española, a raíz de la represión desatada por la sublevación anarquista de Casas Viejas en 1933. Los testimonios orales de los sobrevivientes revelan que, al menos, cerca del 68% de los jornaleros insurrectos eran letrados.<sup>4</sup> La cercana coincidencia de estos datos a lo largo de medio siglo, en dos momentos históricos diferentes y en zonas rurales de una Andalucía muy pobre, nos obliga a reflexionar sobre cuál era, realmente, la cultura del grupo. Es cierto que en una

<sup>4</sup> Véase mi reseña sobre JEROME R. MINTZ 1982, *The Anarchists of Casas Viejas*. Chicago, Chicago University Press, en *The American Historical Review*, 5 (1983), 1276-1277 y mi intercambio con ese autor en la sección "Communications" de la misma revista, en 1 (1985), 270-271.

sociedad ampliamente analfabeta como era la española de fines del siglo XIX y comienzos del XX, los trabajadores más o menos letrados eran una verdadera minoría, pero dentro de esta, los anarquistas descollaron desde muy temprano por su ambición de dominar un lenguaje cuyos instrumentos —la palabra escrita y la leída— les habían estado tradicionalmente vedados. La conciencia de los anarquistas de que la alfabetización no debía ser patrimonio exclusivo de otros, les permitió desarrollar elaborados instrumentos de comunicación y de cultura, entre los cuales descollaron las publicaciones periódicas, con sus incontables muestras de creación literaria en prosa y verso.

## 1. LITERATURA Y CULTURA MILITANTES

El primero en definir ampliamente el carácter de esta creación fue un militante destacado en el anarquismo ibérico: José Llunas y Pujals, uno de los primeros miembros de la Primera Internacional en España, a la que ingresó en 1870. Llunas era tipógrafo y periodista, autor dramático y poeta, elocuente orador y hábil dirigente, hombre culto aunque obrero autodidacta. En 1893, en el prólogo a la novela *Justo Vives*, del conocidísimo militante ácrata, Anselmo Lorenzo, Llunas explica que no se “han de juzgar nuestros trabajos literarios por la forma, sino por el fondo; no por la galanura de la frase sino por la intención que la motiva”. Lo importante para Llunas no es inventar nuevas formas o tomar partido por tal o cual corriente estética, sino “exponer los males que aquejan a la clase obrera y manifestar las ideas que a juicio del autor puedan regenerarla” (Llunas s.a., 10-14).

Por su normatividad simple y objetivos claros, sencillos y directos, este llamado a una creación literaria que fuera obra de los propios trabajadores no cayó en oídos sordos. Ya desde mucho antes, hasta mucho después, la práctica demostraba la preocupación sintetizada por Llunas. En efecto, desde la fundación de los primeros órganos de prensa anarquista en España, en 1869, hasta los años de la Guerra Civil española, el movimiento anarquista atrajo adeptos y su producción literaria cosechó aplausos de militantes y correligionarios.

Aunque el objetivo de este estudio es la literatura ácrata, permítanseme un par de breves incursiones en aspectos complementarios del tema. En primer lugar, hay que subrayar que, además de esta preocupación literaria, los anarquistas desarrollaron un continuo interés por las expresiones plásticas, en sus múltiples variantes: desde la pintura y la escultura hasta las caricaturas y las artes tipográficas, sobre todo la litografía y los grabados, como veremos brevemente más adelante. Basta recordar al respecto la colaboración en publicaciones ácratas de artistas europeos reconocidos, como los Pissarro, padre e hijo (Camille y Lucien), Paul Signac, Pablo Ruiz Picasso en sus años mozos, o los mexicanos, como el Dr. Atl (Gerardo Murillo) y el Diego Rivera joven, por mencionar solo

a unos pocos. Además, ¿cómo no señalar las coincidencias y cercanías de la estética anarquista con los expresionistas alemanes, el fauvismo y los surrealistas? La preocupación anarquista por el arte supera, pues, en mucho, la mera atención a las formas literarias, aunque estas sean, sin duda, las que aquí nos interesa resaltar.

Un segundo tema parentético es que, desde luego, la literatura militante no ha sido patrimonio exclusivo del anarquismo. Ya desde el surgimiento de los primeros movimientos socialistas en la Europa del XIX, particularmente el fourierista y el cabetano, los periódicos de esas tendencias servían de medio de expresión artística para sus militantes. Pero estos, a diferencia de la mayoría de quienes se agruparon alrededor de las figuras centrales de la Primera Internacional como Carlos Marx y Miguel Bakunin, no eran solo obreros o artesanos sino que abundaban los profesionales e intelectuales, los pequeños propietarios, dueños de cierto capital y de talleres, e, incluso, los miembros progresistas de una burguesía urbana en ascenso. Por su parte, otros grupos revolucionarios no anarquistas que surgieron desde la Primera Internacional hasta entrado el siglo XX —socialistas marxistas, social-demócratas, trotskistas, etcétera— desarrollaron también un arte social que exponía los temas y preocupaciones más candentes de cada época. Sin embargo, desde un punto de vista histórico, debo subrayar que este desarrollo se nutrió en el ejemplo exitoso de la prensa ácrata, primero en Europa y luego en América. Además, a diferencia de los socialistas estatistas, generalmente preocupados por la toma del poder o el triunfo electoral para transformar el Estado, el movimiento libertario perseguía una revolución social y económica que destruyera todo Estado y creara una sociedad sin gobiernos ni clases: una sociedad igualitaria, verdaderamente «an-árquica», que manifestara sus principios y metas a través de diversos medios, incluyendo, a la par, el arte y la literatura. Estas manifestaciones creadoras no debían excluir a ningún militante, independientemente de su nivel de educación o de su perfil social ni, desde luego, de su sexo, ya que la presencia de las mujeres que colaboraban en la prensa anarquista, fue muy superior a la de otros movimientos socialistas de la época. También hay que señalar que entre los anarquistas, especialmente los españoles, a partir de la década de 1880 se difundió y arraigó la práctica de convocar a certámenes y premios literarios, práctica posiblemente influida por los *jocs florals*, impulsados por el catalanismo burgués de la segunda mitad del siglo XIX. Estos certámenes anarquistas sirvieron de estímulo indudable a la creación literaria y artística de los militantes ácratas.

Una vez precisados estos puntos, y volviendo a la literatura anarquista, es interesante señalar la influencia de dos corrientes claramente distinguibles. Una de ellas, la que imita a escritores y estilos cultos; otra, la que recurre a formas tradicionales y populares, salpicadas a menudo de giros lingüísticos cotidianos, o que está escrita en otras lenguas romances que se hablan en la Península o, incluso, que se redacta y publica en esperanto, lengua universal que se populariza

entre los anarquistas a partir de la última década del siglo XIX. En general, tal vez por la escasa cultura literaria de sus autores, esta producción abunda en formas tradicionales; sin embargo, es frecuente la publicación aquí y allá de parodias y glosas de poetas peninsulares en boga, como Espronceda, Bécquer, Campoamor, o de los modernistas hispanoamericanos como Darío y Silva, así como cierto afanoso uso de cultismos.

Un ejemplo de esto último, caso notable de rebuscamiento verbal, es José María Blázquez de Pedro, poeta obrero muy influido por las combinaciones métricas del famoso "Nocturno" de José Asunción Silva. En uno de sus poemas, compuesto desde la que denomina "Cárcel ¿Modelo? de Madrid" (Blázquez 1905, 19), exalta a los revolucionarios presos, y con voces altisonantes explica:

Apenas fueron ergastulidos en la mazmorra,  
un baho [*sic*] impalpable de rebeldía llenó el ambiente [...]  
Es que los hombres que holocaustizan comodidades [...]  
por ir rompiendo las mil cadenas  
que el proletario sumiso tiene,  
tras sí remolcan e infunden ansias de rebeldía  
a todo esclavo, con un empuje cual de torrente.

Un ejemplo más simple y risueño de estos préstamos formales de la literatura culta aparece en un poema titulado "Becqueriana" (*Los Desheredados*, Sabadell, 2.XII.1885, 3; véase también en Lida 1970, 366). El autor satiriza el movimiento armado de los carlistas, los rebeldes clericales y ultramontanos que en el siglo XIX desataron en España sangrientas guerras civiles:

Volverán los carlistas incansables  
nuestros bosques y campos a poblar; [...]  
Volverán en campañas admirables  
su fe y su religión a demostrar, [...]  
Volverán a quemar las estaciones  
y los rails y el telégrafo a cortar,  
y en los postes, la honra de la patria  
volverán a colgar.  
[...] Volverá, si el Señor no lo remedia,  
todo esto que he contado y mucho más,  
pero el placer de darles una tunda  
¡ay! también volverá.

Pero lo más frecuente es encontrar poesías y prosas firmadas por "un trabajador", "un chornaler", "un explotado", "un suscriptor", amén de aquellas que llevan los nombres de anarquistas desconocidos, quienes se dirigen a sus compañeros en versos simples para comentar temas de actualidad, para explicarles problemas ideológicos de difícil comprensión o para insistir en la necesidad

de ingresar en el movimiento, de leer la prensa obrera, de luchar por jornales dignos, por la igualdad de la mujer, por la abolición del trabajo infantil, por el derecho a educarse y a educar a otros. Lo que predomina es la intención didáctica y militante, ya que se trataba de exponer por medio de la literatura la amplia gama de problemas y reivindicaciones que los anarquistas se planteaban en los congresos y en los textos doctrinales. A través de esta poesía, lo que el autor proletario sostiene y reafirma es el rechazo de la sociedad presente y la lucha por un futuro mejor y por el triunfo de la Revolución que, según explica sin más rodeos un poeta de ocasión en su simple verso final, “[sí] son fines verdaderos”. Para los anarquistas, imbuidos de un optimismo absoluto, el éxito de la Revolución Social es indefectible. Así lo aseguran un par de octosílabos de un anónimo obrero valenciano, titulados “La Revolusió vindrá” (*El chornaler*, Valencia, 29.XII.1893, 3): “Vindrá porque te que vindre,/ porque te rahó de ser”.

## 2. LA TENSIÓN DE LA DICOTOMÍA

En esta presentación de los afanes literarios de los anarquistas hispánicos, entre los cuales naturalmente incluyo a los hispanoamericanos, empezamos a vislumbrar un discurso y un imaginario precisos. Al examinar los temas literarios que aparecen en nuestros textos, nos encontramos con el predominio de ciertos elementos y personajes de ambos sexos casi siempre contrapuestos: los trabajadores, los pobres, los explotados del campo o la ciudad, y por otra parte, el burgués, el militar, el cura, el cacique; la loa al trabajo digno y la condena de la explotación; la admiración por la ciencia y la técnica puesta al servicio del progreso humano y la repulsa de la fábrica y la industrialización degradantes; el amor por el campo y la naturaleza y la condena de la explotación campesina y el monopolio de la tierra por unos pocos; la denuncia de la injusticia social y la exaltación de un mundo mejor. Además, podríamos apreciar cómo se utilizan ciertos motivos para obtener precisamente, en un juego de opuestos, una función y un significado contrarios a los originales. Por ejemplo, más adelante analizaremos cómo se maneja la antipatía por las figuras y símbolos patrios y, en cambio, se recrean nuevos símbolos y se exalta a las grandes figuras del anarquismo al representarlas como mártires y héroes (basta pensar en un Fermín Salvochea, una Louise Michel o un Francisco Ferrer, así como en las víctimas de Chicago y de Montjuich). Algo semejante observamos en el rechazo explícito de toda religión, en particular la católica, considerada como opresora, anti-científica y supersticiosa, a la par que se rescatan y utilizan los elementos discursivos religiosos con propósitos seculares y militantes: catecismos, credos, padres nuestros y mandamientos anarquistas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sobre la función secular, laica y anticlerical de los elementos religiosos en estos textos véase Lida 1970, 369-375. Además, Morales Muñoz 1988, 33-46.

Aunque resumida, esta amplia gama de asuntos en contraposición, o con significados descifrados a través de sus contrarios, revela la manera efectiva en que los anarquistas intentaban conformar un universo simbólico y muestra cómo estos procedimientos se vinculan con un variado sistema discursivo y de representación que contribuyó a conformar el imaginario cultural y social de los obreros militantes.

El mecanismo que prevalece para dar forma a estos mensajes es la tensión de los opuestos y de las dicotomías, que colocan rápidamente al lector (o escucha) en un escenario que le permite apreciar la injusticia social en todos sus contrastes y desigualdades. Lo que se retiene después de leer (u oír leer o recitar en voz alta) estas composiciones en verso o en prosa—poemas, cuentos, novelas cortas, narraciones, breves obritas dramáticas— son escuetos cuadros o narraciones en los cuales el pobre trabaja penosamente, sin salir nunca de una vida de miseria y, en cambio, el rico se enriquece a costa del sacrificio ajeno y el capitalista obtiene pingües ventajas. La burguesía opresora y los trabajadores, eternos explotados, conforman una de las constantes dicotomías de la literatura obrerista. Esto lo sintetiza esquemáticamente con un doble juego de contrastes un autor catalán, Abel, en “La mort y la vida. (Moraleja)” (*La Tramontana*, Barcelona, 23.X.1891, 3):

[...] que la *Vida* es lo TREBALL  
y la *Mort* la BURGUESIA.

Estos sistemas de contraposición no eran simplemente producto de la inocencia literaria de sus autores, sino que, para el obrero decimonónico, resultaban una representación verosímil, incluso directa, de las sociedades preindustriales o incipientemente industrializadas en las que laboraba. El trabajo como sinónimo de una vida de pobreza y la burguesía como mortal equivalente de explotación eran percepciones de una realidad cotidiana en la cual las jornadas de 10 y 12 horas eran la norma en las fábricas y los talleres y las de 14, e incluso 16 horas, eran cotidianas en muchas regiones mineras y agrarias (Lida 1988, 127-161).

Esta forma de representación binaria es tan socorrida, que traspasa las barreras de la expresión literaria para instalarse también en el lenguaje visual; por ejemplo, en los dibujos y caricaturas periodísticos. Esto lo podemos corroborar al hojear diversos periódicos y revistas, como por ejemplo, la famosa *Revista Blanca*, que en su primera época duró siete años, de 1898 a 1905, y en su segunda serie se prolongó desde 1923 hasta 1936. En sus páginas con frecuencia aparecen representaciones gráficas de estos contrastes binarios, con sus pies explicativos que complementan la escena. Tomemos por caso un dibujo publicado el 15 de diciembre de 1903 titulado “Familia; y... familia”, en el cual, en la mitad superior se ve una feliz familia burguesa sentada en un cómodo sofá, con el padre que

ocupa el centro de la escena, rodeado por su mujer con el hijo en brazos, a la izquierda, y por su hija, a la derecha. En cambio, en la parte inferior aparece, en un primer plano, una mujer humilde sentada al borde de un muelle en actitud desgarrada, con un niño descalzo que lora a su lado, mientras al fondo se aleja una pequeña barca que lleva al compañero, sin duda forzado a emigrar para encontrar pan.<sup>6</sup> Este recurso gráfico bipartito lo encontramos ya desde el inicio mismo del movimiento anarquista en España, al comienzo de la década de 1870, consagrado por el dibujante y grabador José Luis Pellicer, primero ilustrador de periódicos republicanos y luego de órganos libertarios como *El Condenado*, en el que semana a semana publicó, con trazo fino, dibujos en los que contrastan los polos sociales. Pongamos por caso el dibujo titulado "Las madres", en el cual, a la izquierda, aparece una mujer humilde, pobremente vestida y visiblemente embarazada, que lleva a un niño andrajoso de una mano y carga un bulto de ropa para lavar con la otra; a la derecha, en cambio, se ve a una elegante dama que se pasea ante la mirada de un caballero de frac, bastón y sombrero de copa. Al pie de cada uno se lee, respectivamente, "La que baja al río" y "La que baja al Prado" (*El condenado*, 8.VII.1872; véase también en Lida 1972, láminas 19-22).

Esta representación espacial, aunque esquemática, es característicamente sugerente: los pobres, mujeres u hombres, siempre a la izquierda o abajo y los ricos, también de uno u otro sexo, siempre arriba o a la derecha. Es evidente que el esquematismo espacial y simbólico contribuyó a plasmar el imaginario social e ideológico de los anarquistas, quienes quedan nítidamente señalados como los de abajo, los de la izquierda; en cambio, la burguesía, los capitalistas, los curas, los militares claramente son los de arriba, los que conforman las derechas, según la nítida dicotomía enraizada en la ya larga tradición del discurso político jacobino surgido de la Revolución francesa.

Aunque con variantes espaciales y discursivas, un recurso dicotómico semejante aparece en un poema de claros ecos rubendarianos, "La Soirée" (*La Idea Libre*, Año II, 52, 27.IV.1895, 2), titulado así, en francés, con evidente afán de burla del esnobismo de las clases pudientes, pero cuyo irónico subtítulo, "Pintura al petróleo", aparecía para cualquier lector de la época como clara alusión al pretendido incendiario de los anarquistas, consagrado por la prensa anti-obrera a partir de la Comuna de París de 1871 y del cantonalismo español de 1873 (Lida 1973). A la par que su autor, José Alcalá Galiano, escritor culto

<sup>6</sup> Litvak 1981, 57, reproduce este dibujo y estudia algunas de sus características gráficas (56-58), aunque no examina el simbolismo espacial que aquí señalo. Quisiera también subrayar la conciencia que por el género existe en el anarquismo. En este dibujo, por ejemplo, en la escena burguesa, el hombre ocupa el centro, en tanto que su mujer queda de lado; en cambio, en el cuadro proletario es la mujer, acompañada del niño, quien detenta el primer plano de la miseria y el dolor. Respecto a la utilización de género como categoría analítica, véanse Scott 1988, y las "Controversias" 1989, sobre un texto de esta misma autora.

entonces anarquizante (Lida 1970, 378, n. 45), describe una lujosa fiesta: “Del Conde de Rosas, los regios salones/ mirad alumbrados, pues da una soirée [...]”, y el exquisito banquete, donde se sirven “[...] manjares los más escogidos/ y vinos de todos los reinos se ven”, afuera de la suntuosa residencia, en nítido contraste espacial, el poeta muestra la otra cara del imaginario social, representada una vez más por mujeres y niños marginados:

Sufriendo la nieve, que hiela el espacio  
un niño y su madre sentados están  
y a todo el que sale del rico palacio  
le piden limosna, pues no tienen pan.

En otro poema, “El andamio” (*Don Quijote*, 36, 3.IX.1897 y *La Idea Libre*, 171, 3.VI.1899, 2), de un escritor anarquista hoy reconocido por la crítica, Joaquín Dicenta, el uso espacial reaparece de modo muy sugerente y original. En él, un albañil contempla desde lo más alto el edificio en construcción “donde dejó pedazos de su vida”. Aparentemente, lo espacial no cumple la función recién señalada pues, aunque el albañil esté en las alturas, estas no parecen un símbolo de poder para él. Al contrario, será otro quien las habite y desde ellas domine socialmente:

[...] el burgués, el caballero  
que tiene por insulto y por ultraje  
el que roce la blusa del obrero  
el satinado paño de su traje.

Y sin embargo, a pesar de que su “espacio” social lo coloca entre “los de abajo”, en un vuelco literario inesperado, la altura del andamio le permite al albañil concebir el poder de su propia fuerza y exclamar:

Desde esta humilde tabla os desafío;  
miradme bien, vuestro edificio es mío; [...] mío porque mi mano lo construye,  
y esta mano es la mano que levanta,  
pero es también la mano que destruye.

El albañil de Dicenta explica de modo literariamente elaborado lo que el verso de una coplita anarquista de la época describía suscitadamente como “volver lo de arriba abajo”,<sup>7</sup> es decir, enseñaba a romper con el imaginario social dominante de un orden preestablecido y, gracias a la utilización simbólica del

<sup>7</sup> M.G.R., “Coplas” fechadas en Algar, 4.VI.1883, publicadas en la *La Revista Social*, núm. 26, 8.VII.1885, 4.

andamio y del espacio, recrear un nuevo imaginario en el cual la pobre tabla, la herramienta del trabajador, se transforma en un poderoso instrumento de nivelación social que arrasa con la idea clasista del imaginario burgués de “los de arriba” y “los de abajo”.

### 3. EL DESAFÍO A LOS SÍMBOLOS PATRIOS

Otro intento anarquista por transformar el imaginario colectivo y romper con los sistemas simbólicos preestablecidos es el desafío a los símbolos patrios. En el imaginario anarquista domina la idea de universalidad, de internacionalismo, de la igualdad entre los hombres, del rechazo de toda diferencia, incluso la que se origina por la existencia de fronteras nacionales y de jerarquías raciales, pues “La raza que humana aparece en la tierra/es una, y muy libre respira al nacer” (*La Revolución Social*, Barcelona, 6, 30.XI.1889, 4). Esas trabas y prejuicios son considerados como pretextos inventados por los gobiernos, las religiones y los explotadores, para oprimir a los pueblos.

El rechazo anarquista de toda autoridad y todo Estado se centra con repetida insistencia en la noción de que «Patria» es sinónimo de opresión. Junto con la religión, los nacionalismos y las fronteras, la patria es, para ellos, instrumento de los gobiernos para frenar la unión del proletariado y crear imaginarias barreras que impidan el acercamiento entre los pueblos. El desafío a la idea de patria, el cuestionamiento del uso de símbolos nacionales —héroes, banderas, himnos— y la crítica a los grupos de poder en los cuales se sustenta el nacionalismo, particularmente los ejércitos y el militarismo, son elementos centrales de la literatura y del arte anarquista en general, y contribuyen a forjar un poderoso imaginario internacionalista.

Esto lo expresa con claridad un “Payador libertario” quien, en unas “Milongas sociales”, explica a su auditorio que los anarquistas procuran: “que toda la masa obrera/ no reconozca fronteras/ y viva en completa unión” (*Cancionero* s. f., 6-7). Otro payador “del territorio chileno” se hace eco de algo semejante y afirma su fe no solo en la destrucción de las fronteras sino también de las armas con que las defienden los gobiernos, tiránicos por definición:

Se borrarán las fronteras  
y libres ya las naciones  
destruirán los cañones  
instrumentos de tiranos.  
Los pueblos todos hermanos  
disfrutarán de alegría [...] (*Cancionero* s. f., 7-8)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> En Andreu *et al.* 1990, 219-222, este texto aparece como de un payador “del territorio argentino”, con leves variaciones (por ejemplo, «roto» se reemplaza por «gauchos»). Otra versión,

Estas nociones las recoge también la letra del himno anarquista, “La Revolución Social” (*La Revolución Social*, Barcelona, 6, 30.XI.1889, 4), en el cual se afirma la unión, libertad e igualdad de la humanidad, para la cual la patria es el mundo, y prosigue:

No más criminales que [...]  
 exploten del hombre su fuerza y saber;  
 y a nombre de un Dios y una patria a su hechura  
 o p r i m a n a l d é b i l d e b a j o s u s p i e s .

Este himno anarquista forma parte de una vasta serie de composiciones que no solo recogen los elementos del imaginario internacionalista, sino que, a su vez, contribuyen a conformar un nuevo imaginario que tiene como base la noción de que los himnos nacionales, con su obligada exaltación de la patria y sus hazañas guerreras, cumplen una función negativa. En contraste, estas composiciones ácratas se pretenden cantos universales de hermandad, unión y de anuncio —después de la Revolución— de un porvenir sin odios: “cantemos, obreros, las nuevas jornadas, que van derramando justicia y amor” (ibíd.).

En este sentido son paradigmáticos los himnos nacionales reescritos como cantos de unión y lucha proletarias. Tal es el caso argentino, con la lírica “Marcha patriótica” compuesta en 1813 por Vicente López, que en 1895 aparece, en el *Almanaque Popular de “La Question Sociale” para 1896*, reelaborada anónimamente con el título de “Himno anárquico”, para cantar con la música del himno nacional (véase Andreu *et al.*, 223-224):

CORO: ¡Viva, viva la Anarquía!  
 No más el yugo sufrir,  
 coronados de gloria vivamos  
 o juremos con gloria morir.

Oíd, mortales el grito sagrado  
 de *Anarquía y solidaridad*,  
 oíd el ruido de bombas que estallan  
 en defensa de la libertad.

El obrero que sufre, proclama,  
 la *anarquía* del mundo a través,  
 coronada su sien de laureles  
 y a sus plantas rendido el burgués.

“Milongas del roto chileno”, firmadas por Manrrotoso en *El Productor*, Santiago de Chile, 17, (mayo de 1913), recoge: “Hai que abolir las fronteras/ i hacer libre las naciones./ destruyendo los cañones/ con que matan los tiranos”, reproducido en Andreu *et al.*, 1990, 218.

[...] *Guerra a muerte, gritan los obreros,  
guerra a muerte al infame burgués,  
guerra a muerte repiten los héroes  
de Chicago, París y Jerez.*

*Desde un polo hasta el otro resuena  
este grito que al burgués aterra,  
y los niños repiten en coro,  
nuestra patria, burgués, es la Tierra.*

En México, Enrique Flores Magón, hermano de Ricardo, famoso líder anarquista de la Revolución de 1910, siguiendo el mismo principio de transformación del símbolo patrio, reescribió el Himno Nacional mexicano. Este texto, que hasta ahora permanece prácticamente desconocido, es un ejemplo claro de este deseo de crear un nuevo imaginario social, en el cual se pierda la noción patriótica del himno original. De este modo, la letra aguerrida del vibrante coro inicial: "Mexicanos, al grito de guerra/ el acero aprestad y el bridón...", que dos versos más abajo rimará con "el sonoro rugir del cañón", cambia de contenido a manos de Flores Magón quien indica, sin embargo, que se debe mantener la música original. La nueva letra no debe servir para exaltar glorias patrias, sino para darle un canto de lucha al campesinado revolucionario que milita en el movimiento anarquista "Tierra y Libertad", cuyo nombre da título a este nuevo himno. Así, el coro inicial transforma el llamado patriótico original en una incitación al cambio revolucionario:

*Proletarios: al grito de guerra  
por ideales luchad con valor,  
y expropiad atrevidos la tierra  
que detenta vuestro explotador. (Cancionero s. f., 14-15)<sup>9</sup>*

Sabemos que estos ejemplos no fueron únicos y que en otros países se utilizó el mismo recurso. En Chile, por ejemplo, Alejandro Escobar y Carvallo, escritor ácrata, también mantuvo la música original de la canción nacional pero cambió la letra por un "Himno de la Anarquía", en el que la voz «Chile» es sustituida por «obrero» y «patria» por «pueblo». Así, el primer verso de la segunda estrofa del himno nacional, "Alza, Chile, sin mancha la frente", se transforma en "Alza, obrero, sin miedo la frente", en tanto que la quinta estrofa, que en el himno original presenta a Chile como "la copia feliz del Edén" plena de promesas de "futuro esplendor", en el texto anarquista se convierte en una triste feria por la cual desfilan la miseria y la injusticia:

<sup>9</sup> En vista de su rareza e interés histórico, en un "Apéndice" reproduzco completo este texto de Flores Magón, tomado del casi desconocido *Cancionero Revolucionario*.

¡Pobre pueblo! es tu patria una feria,  
 es tu ruina el parásito vil,  
 es tu madre la triste miseria  
 y tu lecho un infecto cubil.  
 Afrentosa es la ruin servidumbre  
 en que yacen tus hijos sin pan,  
 mientras gasta y derrocha en la cumbre  
 a su antojo... el feliz holgazán. (*Cancionero* s. f., 3-4)

Si en manos de los anarquistas, el destino de los símbolos patrios es desaparecer para transformarse en símbolos de unión universal y de guerra contra la injusticia, en esas mismas manos el culto a los héroes y mártires nacionales también se convierte en veneración por aquellos militantes que se sacrificaron por la humanidad, y por la redención del obrero o campesino, del pobre y el marginado, de los perseguidos y oprimidos. En un mundo injusto, el sacrificio y la entrega a una causa universal son el último desafío contra una sociedad indiferente y satisfecha. Quienes comprometen su vida por el bien común son considerados por los anarquistas como seres dotados de la inteligencia, la razón y la entereza, y su ejemplo sirve para conformar el imaginario del rebelde ideal.

Así, un payador anarquista sudamericano, aunque muy lejos de la Europa en la que actuaron estos activistas, recoge sus nombres y los enaltece como modelos universales que trascienden toda frontera. Sus "Milongas libertarias" los presenta como generosos defensores de

[...] un ideal de justicia,  
 que no encierra en sí codicia  
 ni egoísmo ni ambición;  
 el ideal tan cantado  
 por los Reclus y los Grave,  
 los Salvochea, los Faure,  
 los Kropotkin y Proudhom. (*Cancionero* s. f., 6-7)

Y en la versión anarquista de la "Canción Nacional Chilena", ya mencionada, dice el autor de la letra, en una enumeración un tanto heterogénea:

¡Esos grandes, oh pueblo, esos bravos  
 Perowoskaya, Etievant, Ravachol,  
 han legado a tus hijos esclavos,  
 la bandera de sangre del sol!  
 ¡Y han seguido sus fúlgidas huellas  
 en su trágica lucha sin fin,

a la luz de las altas estrellas  
 Anguolillo, Zolá y Bakounin!<sup>10</sup>

No faltaron en este imaginario heroico las figuras colectivas de mártires como los de Chicago, condenados a muerte tras ser acusados sin pruebas de haber arrojado una bomba durante las huelgas en esa ciudad norteamericana en favor de la jornada de ocho horas. Un “Himno anarquista”, compuesto en España especialmente en su honor, comienza pidiendo:

Hurras mil a los héroes insignes  
 Y de temple ardoroso, viril,  
 Que en pro del derecho del paria,  
 En Chicago supieron morir.<sup>11</sup>

Fermín Salvochea, el teórico y activista gaditano, que pasó parte de su vida en las prisiones y presidios en España y el norte de África, y que se convirtió, a su vez, en una figura emblemática del imaginario heroico y del martirologio anarquista hispánico, así como en personaje del imaginario heroico del anarquismo, les dedicó también un poema, compuesto en escritura fonética:

Al ber el opresor ke a la biolenzia  
 kon la biolenzia el pueblo kontestaba  
 komprendió ke la masa despertaba  
 i el terror le kondujo a la demenzia:  
  
 de la moral perdida la influenzia,  
 por ber si su poder se prolongaba,  
 a la torpe calumnia y a su baba  
 apeló ese enemigo sin konzienzia.

<sup>10</sup> “Himno de la Anarquía”, en *Cancionero* s. f., 4. Sofia Perovskaya fue una nihilista rusa que en 1881 participó en el magnicidio del zar Alejandro II; G. Etiévant, fue condenado por colaborar en atentados dinamiteros con Ravachol, pseudónimo del terrorista guillotinado en 1892; Michele Anguolillo, 1897, asesinó a Cánovas como venganza por la represión de los “mártires de Montjuich”, acusados de perpetrar el atentado de Corpus, en 1896, en Barcelona. En otra variante, compuesta en una precaria escritura fonética, se dice: “Esos grandes ¡oh, Pueblo! esos bravos,/ Saint-Simon, Etiévant, Ravachol,/ ¡han mostrado a tus hijos esclavos/ la libérrima cuna del Sol!.../ / ¡I han seguido sus fúljidas huéllas/ en su trájica lucha sin fin,/ a la luz de las altas estrellas,/ Anjiolillo, Zolá i Bakounin!” Firmado por Alejandro Eskobar I Karbayo, *La Internacional*, Santiago de Chile, núm. 1, febrero de 1902. Reproducido por Andreu *et al.*, 211-212. Sobre la influencia de la escritura fonética en Chile, véase la nota 12.

<sup>11</sup> V.M. “Himno anarquista”, dedicado “A los mártires de Chicago. 11 de noviembre de 1889”, fechado en “Bilbao, Noviembre de 1889” y publicado en *La Alarma*, Sevilla, Año I, núm. 1, 22.XI.1889, 3. En el Río de la Plata, un eco del mismo tema es el poema “¡Chicago!”, de Alberto Ghirardo, fechado en 1900 pero publicado al año siguiente en el *Almanaque popular de “La Questione Sociale” para 1901*, Buenos Aires, 1901, reproducido por Andreu *et al.*, 204-205.

Por aber defendido la justizia  
 en bosotros klabó su garra fiera;  
 pero también la ipókrita malizia

ke abrigaba su pecho, salió fuera;  
 i oi, a ese monstruo infame de kodizia,  
 se dispone a aplastar la tierra entera.<sup>12</sup>

Una triste contribución española a este heroísmo colectivo fue la de los mártires de Montjuich, torturados y fusilados en esa prisión-fortaleza de Barcelona a raíz de un atentado terrorista de origen incierto contra la procesión de Corpus, en 1896, que, también sin pruebas, se atribuyó a anarquistas, republicanos y librepensadores sospechosos de sentimientos anti-monárquicos. Una vez más, Salvochea, desde la cárcel de Burgos, donde él mismo estaba cumpliendo la última de sus condenas, tomó la pluma y, nuevamente en estilo fonético, escribió:

Os dan tormento en la prisión odiosa  
 los berdugos ke ostentan la librea,  
 ke al berter buestra sangre generosa  
 azeleran el triunfo de la idea.

Kontentos azeptais asta el martirio;  
 no os falta ni el balor ni la energía,  
 i amando la justizia kon delirio  
 la bida alegres dais por la Anarkía.

Por eso en buestro noble i gran ejemplo  
 de balor, de lealtad y de eroismo,  
 kon un plazer sin limites kontemplo  
 la aurora del naciente komunismo.

Al asesino bil, bajo i rastrero,  
 la maldición le aguarda de la istoria;  
 en tanto ke a la biktima, al obrero,  
 le reserban la bida de la gloria.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> SALBOCHEA, "A los mártires de Chikago", *Suplemento a la Revista Blanca*, Año I, núm. 26, 11. XI. 1899. 2. El interés por la escritura fonética se generalizó entre los anarquistas al finalizar el siglo, a la par que se difundió el esperanto como lengua universal. Destacan en España los esfuerzos de Araujo 1894 y en Chile, entre otros, los de Rodolfo Lenz y Kárls Kabezón —posiblemente influidos por la *Ortografía* de Andrés Bello—. Kabezón publicó varios trabajos en este sentido y publica una amplia lista de referencias al respecto en su *Neógrafos*, 1896.

<sup>13</sup> FERMIN SALBOCHEA, "A los mártires de Montjuich", *Suplemento a la Revista Blanca*, Año I, núm. 4, 10. VI. 1899, 1. El impacto de Montjuich trascendió las fronteras hispánicas y se extendió por Europa. Salvochea tradujo, también en escritura fonética, un poema compuesto por la socialista revolucionaria francesa Luisa Michel, heroína de la Comuna de París y víctima, como muchas otras mujeres parisinas acusadas de incendiario —las llamadas *pétroleuses*—, de las deportaciones sufridas por los comunistas a los presidios franceses del Pacífico sur; véase LUISA MICHEL, trad. de F. SALBOCHEA, "A España", *Suplemento a la Revista Blanca*, Año I, núm. 5, 17. VI. 1899, 1.

#### 4. CONCLUSIONES

Para concluir, creo conveniente avanzar un par de hipótesis sobre las posibles causas del éxito de la literatura y del arte anarquistas. Si pudiéramos continuar ampliando y profundizando nuestro análisis, observaríamos que uno de los mayores logros del imaginario social simbólico revelado en los escritos libertarios se apoya en bases muy simples. Por un lado, en su sencillez expositiva, tal y como lo predicaba José Llunas en el texto que cité al comienzo de estas páginas: “no [se] han de juzgar nuestros trabajos literarios por la forma, sino por el fondo; no por la galanura de la frase sino por la intención que la motiva”.

Pero sencillez y motivación no son suficientes, a menos que exista la capacidad de mantener una estrecha vinculación entre la expresión artística—en cualquiera de sus formas— y la cultura tradicional de los receptores, en este caso los trabajadores militantes de ambos sexos. Esta cercanía es la que permitió que el nuevo discurso revolucionario se imbricara a través de textos de lenguajes diversos con las expectativas, deseos y percepciones tradicionales de los trabajadores y campesinos del Viejo y del Nuevo Mundo. Así, en las múltiples manifestaciones literarias (y algunas iconográficas), que hemos recogido, podemos reconocer discursos colectivos que combinaban de manera original temas antiguos y cotidianos con modernas expresiones de los anhelos de la comunidad y la clase obreras. Y esto de la manera más directa y transparente posible, para que el lector o escucha de estas expresiones literarias las reconociera como un vehículo natural para la cohesión del grupo.

En su capacidad de vincular elementos ideológicos y doctrinarios nuevos con la cultura colectiva de mujeres y hombres trabajadores del campo y la ciudad, los anarquistas recurrieron de un modo original a un imaginario social en el cual los elementos que conformaban las experiencias cotidianas y los discursos y formas tradicionales se plasmaran en una expresión artística colectiva de marcado carácter ideológico. Obviamente, la imbricación íntima de estas manifestaciones artísticas con la cultura colectiva y la ideología de la clase—de la cual no estuvo ausente el género—, no son los únicos elementos distintivos del discurso anarquista, pero creo que son esenciales para analizar esta literatura con un enfoque metodológico hasta ahora ausente en el estudio histórico y literario de estos temas.

En este sentido, mientras otros movimientos u organizaciones socialistas recurrían a elaborados lenguajes teóricos, no siempre asequibles a la comprensión de sus seguidores, los anarquistas se caracterizaron más que ningún otro grupo por ligar, con aparente sencillez, su discurso a las realidades de su sociedad y a la cultura de sus miembros. Por otra parte, si bien en sus códigos de escritura los anarquistas se mantuvieron generalmente dentro de un universo de formas convencionales, su singular capacidad de incorporar nuevos signos, imágenes y representaciones de ideas y prácticas propias, les permitió de modo único en la

historia social y cultural de la clase obrera del siglo XIX y comienzos del XX, integrar formas y lenguajes tradicionales a un moderno imaginario político.

CLARA E. LIDA

El Colegio de México

## APÉNDICE

### *Tierra y libertad*

Música, Canción Nacional Mexicana; letra, Enrique Flores Magón.

CORO: Proletarios: al grito de guerra  
por ideales luchad con valor.  
y expropiad atrevidos la tierra  
que detenta vuestro explotador.

Proletarios: precisa que unidos  
derrumbemos la vil construcción  
del sistema burgués que oprimidos  
nos sujeta con la explotación.

Que ya es tiempo que libres seamos  
y dejemos también de sufrir,  
siendo todos iguales y hermanos  
con el mismo derecho a vivir.

Demostremos que somos conscientes  
y que amamos la idea de verdad,  
combatiendo tenaces de frente  
al rico, al fraile y a la autoridad.

Pues si libres queremos hermanos  
encontramos algún bello día,  
es preciso apretar nuestras manos  
en los cuellos de tal trilogía.

Al que sufra en los duros presidios  
por la causa de la humanidad  
demos pruebas de ser sus amigos  
y luchemos por su libertad.

Es deber arrancar de las garras  
de los buitres del dios capital,  
a los buenos que tras de las barras  
amenaza una pena mortal.

Si en la lucha emprendida queremos  
conquistar nuestra emancipación,  
ningún jefe imponerse dejemos,  
e impidamos así una traición.

Pues los hombres que adquieren un puesto  
en el cual ejercen un poder,  
se transforman en tiranos bien presto  
porque el medio los echa a perder.

Proletarios: alzad vuestras frentes  
las cadenas de esclavos romped,  
despejaos de prejuicios la mente  
y las nuevas ideas aprended. (*Cancionero* s.f., 14-15)

#### OBRAS CITADAS

- ALDECOA, CARMEN. 1957. "Herramientas y letras". *Del sentir y el pensar*. México, B. Costa-Amic Editor.
- ANDREU, JEAN *et al.* 1990. *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur 1900*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- ARAÚJO, FERNANDO. 1894. *Estudios de fonetika kastellana*. Toledo, s. e.
- BLÁZQUEZ DE PEDRO, JOSÉ MARÍA. 1905. *Rebeldías cantadas*. Madrid, Librería Satanás.
- BLOCH, MARC. 1924. *Les rois thaumaturges*. Estrasburgo-Londres, Istra-Oxford University Press (trad. al español: México, FCE, 1988).
- Cancionero Revolucionario*. Chile, Ed. Lux, s.f.
- "Controversias". 1989. "Sobre el lenguaje, el género y la historia de la clase obrera". *Historia Social* (Valencia), 4, 81-135.
- DARNTON, ROBERT. 1984. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York, Basic Books (trad. al español: México, FCE, 1987).
- GRUZINSKI, SERGE. 1988. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI-XVIII siècles*. Paris, Gallimard (trad. al español: México, FCE, 1991).
- KABEZÓN, KÁRLOS. 1896. *Neógrafos contemporáneos. Tentatiba bibliográfika*. Santiago de Chile, Imprenta Zerbántes.
- KANTOROWICZ, E. H. 1957. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, N.J., Princeton University Press (trad. al español: Madrid, Alianza Universitaria, 1985).
- LIDA, CLARA E. 1970. "Literatura anarquista y anarquismo literario". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 360-381.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Anarquismo y revolución en la España del XIX*. Madrid, Siglo XXI, láminas 19-22.
- \_\_\_\_\_. 1973. "Ripercussioni della Comune in Spagna. Il Cantonalismo nella Prima Repubblica", *Rivista Storica Italiana* (Università degli Studi di Torino), 4, 1140-1151.

- \_\_\_\_\_. 1988. "Del reparto agrario a la huelga anarquista de 1883". *El movimiento obrero en la historia de Cádiz*. Cádiz, Diputación Provincial, 127-161.
- \_\_\_\_\_. 1992. "Clandestinidad y cultura en el discurso anarquista". *Revista de Occidente*, 129 (febr.), 112-129.
- \_\_\_\_\_. 1993. "Los discursos de la clandestinidad en el anarquismo del XIX". *Historia Social* (Valencia), 17, 63-74.
- LITVAK, LILY. 1981. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona, Antoni Bosch Editor.
- LLUNAS, JOSÉ [Y PUJALS]. s.a. "Literatura obrerista", prólogo de Anselmo Lorenzo a *Justo Vives, Episodio dramático social*. Barcelona, Buenos Aires, 10-14, (1ª ed.: Barcelona, 1893).
- LOTMAN, IURII M. et al. 1985. *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. "The Decembrist in Daily Life (Everyday Behavior as a Historical-Psychological Category)". *The Semiotics of Russian Cultural History*, 95-149.
- MORALES MUÑOZ, MANUEL. 1988. "Los catecismos y la instrucción popular en la España del siglo XIX". *École et église en Espagne et en Amérique Latine. Aspects idéologiques et institutionnels*. Tours, Publications de l'Université de Tours, 33-46.
- SCOTT, JOAN WALLACH. 1988. *Gender and the Politics of History*. Nueva York, Columbia University Press.
- SEWELL, WILLIAM H. 1980. *Work and Revolution in France. The Language of Labor from the Old Regime to 1848*. Cambridge, Cambridge University Press (trad. al español: Madrid, Taurus, 1992).

## HELIODORO Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

El sistema de los géneros literarios en la época renacentista ha sido objeto de numerosos estudios. Mientras estos estudios se contienen en los límites de los géneros canónicos nada incomoda el carácter sistemático y ordenado de las teorías tradicionales. Sin embargo, cuando en el marco de la investigación genérica se aborda la novela, orden y sistema se vienen abajo y toda clasificación genérica parece ofrecer la cara de la arbitrariedad. Esto es lo que sucedió cuando los teóricos renacentistas tuvieron que plantearse la inclusión de la novela en el panorama de los géneros literarios.

En efecto, la época renacentista se caracteriza por la aparición de géneros “nuevos” que, en realidad, no son tales ya que tienen su origen en la Antigüedad tardía y en la Edad Media. La novela (caballescica, bizantina, picaresca, pastoril, etc.), el diálogo, la sátira y una variada gama de géneros híbridos y paródicos reclaman su lugar en la tríada tradicional (épica, lírica, teatro), lo que supone una ampliación, de hecho, del panorama de los géneros heredados de la Antigüedad. Se produce un doble fenómeno, a la vez que se desplazan los géneros elevados antiguos (orientados hacia el pasado nacional y absoluto), se afirma el triunfo de los géneros del *spoudogéloion* que se habían conservado vivos en la tradición medieval.<sup>1</sup> El conflicto producido por el asentamiento de la nueva cultura europea, borra la vieja distinción entre géneros elevados y géneros cómico-prosaicos dando lugar a un ámbito unificado —aunque internamente jerarquizado— de nuevos géneros (véase Genette 1979 y Fowler 1989).

Como era de esperar, esta revolución exigía una profunda contrapartida del pensamiento crítico literario y de hecho dio lugar, como veremos más

<sup>1</sup> En la Antigüedad, los géneros elevados constituían el ámbito de lo literario frente al dominio de lo serio-cómico (*spoudogéloion*), que quedaba en los márgenes de la literatura. Según Bajtin (1989, 446-67) “A él pertenecen los mimos con argumento simple de Sofrón, toda la poesía bucólica, la fábula, la primera literatura de memorias (“Epidemiai”, Juan de Quios, y “Omiliai”, de Critias), así como los panfletos; en él incluían también los antiguos mismos los “diálogos socráticos” (como género); a dicho dominio pertenece igualmente la sátira romana (Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal), la extensa literatura de los “simposios”; se incluye también aquí la sátira menipea (como género) y los diálogos a la manera de Luciano.”

adelante, a una intensa polémica cuyo problema de fondo era el reconocimiento de los géneros nuevos, en su independencia de los géneros canónicos. Sin embargo, la reflexión teórica de los renacentistas no estuvo a la altura de las exigencias y terminaron por imponerse las corrientes dogmáticas derivadas de la *Poética* aristotélica. Los dogmáticos argumentaron criterios contrarios a este reconocimiento y procedieron a comprender los nuevos géneros por ampliación de las características esenciales de los viejos. Las consecuencias de esta actitud dogmática no se hicieron esperar. Por una parte, se normatizó el pensamiento aristotélico y platónico, que dejó de ser una reflexión sobre los géneros (tragedia, comedia, épica) para convertirse en la expresión preceptiva de lo literario en esencia (se debilita el concepto de género, sobre todo en lo referente a la épica). Por otra, el acomodo de lo nuevo se redujo a una adecuación a las normas de los géneros canónicos antiguos. El resultado fue una oscilación genérica que apuntaba ya hacia la formalización del pensamiento teórico moderno.

#### EL DRAMA DE HELIODORO

La dificultad que los teóricos renacentistas tuvieron en comprender la obra de A. Tacio y de Heliodoro ilustra este problema. Las vacilaciones en su denominación —drama, historia, épica— ponen de manifiesto las limitaciones e incapacidad de las poéticas antiguas para explicar géneros como la novela. Aristóteles clasifica las obras literarias ateniéndose a criterios genéricos, objetuales y enunciativos: las “reproducciones por imitación se diferencian unas de otras de tres maneras: 1) o por imitar por medios genéricamente diversos; 2) o por imitar objetos diversos; 3) o por imitar objetos, no de igual manera, sino de diversa de la que son” (*Poética* 1447a). Siguiendo estas pautas taxonómicas, habla de comedia, tragedia, épica y ditirámica. No contempla lo que hoy entendemos por novela (que pertenecía al *spoudogéloion*) y, por tanto, narraciones como la de Heliodoro tuvieron dificultades a la hora de encontrar un lugar en los preceptos aristotélicos.<sup>2</sup>

Sin embargo, la aplicación de las características de los géneros elevados para comprender los “nuevos” no fue una fórmula novedosa en el Renacimiento. En la época bizantina, la novela griega se relacionó con el drama y se interpretó

<sup>2</sup> La Antigüedad no acuñó un término específico para este tipo de composiciones. Había dos posibilidades, o utilizar el término *historia* que en griego tiene una acepción general, o bien el de *diégesis/diegema*, que es al que se recurre en la época bizantina, para las narraciones breves. Los escritores bizantinos del siglo XIV titularon sus novelas con el nombre de los protagonistas seguido de *erotikón diegema*. *Historia* y *diégesis* eran los términos que designaban la narración larga y corta respectivamente. La primera denominación prevalecerá en español hasta el siglo XVII, frente al por entonces italianismo *novela* que designaba la narración breve.

de manera alegórica. Focio calificó como *dramatikón* la obra de Heliodoro, de Aquiles Tacio, de Jámblico y de A. Diógenes.<sup>3</sup> La novela bizantina escrita en el siglo XII, *Ysmine e Ysmínias*, lleva el epigrafe de *drama* y como tal fue impresa (Le Bas 1856). Y, todavía en el siglo XVI, pueden encontrarse huellas de esta denominación. El helenista Martín Crusius consideraba que la obra de Heliodoro ofrecía situaciones para componer comedias y tragedias.<sup>4</sup> Este parentesco de la obra de Heliodoro con el drama se fundamenta en la equivalencia entre acción y drama que hace Aristóteles cuando, a propósito de la etimología de *drama* y *comedia*, escribe: “por este motivo se llama a tales obras *dramas*, porque en ellas se imita a hombres en acción” (*Poética* 1447a).

## HISTORIA Y RETÓRICA

En cambio, la denominación de drama perdió vigencia en la época renacentista y se reemplazó por la de *historia* con la aparición de las traducciones al latín y al romance, como lo muestra el título *Heliodori Historiae Aethiopicae libri decem*.<sup>5</sup> El nuevo nombre entró en conflicto con la historia no literaria y se impuso la necesidad de diferenciar ambas disciplinas cuyo punto de confluencia

<sup>3</sup> Véase *Biblioteca* LXXIII, LXXXVII, XCIV y CLXVI respectivamente. Estos textos se conocían en el XVII. En 1606, Andreas Scott preparó una versión de la obra de Focio como puede leerse en la introducción a la *Biblioteca* en la edición de J. P. Migne.

<sup>4</sup> En efecto, se ha buscado repetidamente la teatralidad de la obra. En Alemania, la comedia escolástica latina se apropió de Heliodoro como lo demuestran la *Aethiopicus Amor Castus* de Waldung (1605), la *Aethiopissa-Tragicomoedia nova, ex Historia Aethiopica Heliodori Episcopi Tricensis* de Scholvin (1608) o la *Cariclea* (1614) de Brulovius de Strasburgo (O. Weinreich 1987, 112). En España tenemos una muestra en *Teágenes y Clariquea* de Pérez de Montalbán y en *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea* de Calderón de la Barca. Para la influencia de Heliodoro en España, véase F. López Estrada (1954) y M. A. Teijeiro Fuentes (1988). En la epístola XI de la *Filosofía antigua poética*, A. López Pinciano considera la épica como un envoltorio de tragedias. Gracián, en el discurso LVI de *Agudeza y arte de ingenio*, llama trágicos a los “sucesos de *Teágenes* y *Clariclea*”. Todavía Mayans, en la *Vida de Miguel de Cervantes*, explica que muchos de los episodios del *Persiles* son otras tantas tragedias. Todas estas manifestaciones tienen su origen en la *Poética*. Para Aristóteles, la épica está compuesta de acciones dramáticas: “En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos; otros peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia pero no todo lo que hay en la tragedia es de hallar en la epopeya” (*Poética* 1449b).

<sup>5</sup> La traducción francesa de J. Amyot se publicó con el título de *L'histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes thessalien et Chariclea aethiopienne* (París, 1547); la española del “secreto amigo de su patria”, con el de *Historia etiópica* (Amberes 1554) y la italiana a cargo de L. Ghini con el de *Historia di Heliodoro delle cose Ethiopiche* (Venecia, 1556). Para el tratamiento de Heliodoro y Aquiles Tacio en las poéticas renacentistas puede consultarse González Rovira (1994) y el segundo capítulo de Alban K. Forcione (1970).

radicaba en la retórica. Desde la Antigüedad clásica, la posición marginal de los géneros *nuevos* propició que toda composición narrativa considerada carente de mimesis, se contemplase como narración (Platón, *República* III, 393) y pasase al dominio de la retórica (la única narración de la que se ocupaba la Poética era la épica). La *narratio*, como parte de la *dispositio*, acogió narraciones de índole diversa que no pertenecían al ámbito de la poesía. Las retóricas latinas que más influyeron en el Renacimiento, *De inventione* de Cicerón y *Ad Herennium*, distinguen tres modalidades de narración y una de ellas se contempla como ejercicio retórico (Lausberg 1966, 290.3). Tanto *De inventione* (I, XIX) como *Ad Herennium* (I, VIII) diferencian entre la narración que versa sobre asuntos y la que versa sobre personas. La primera, que se basa en la exposición de los hechos, presenta tres categorías: fábula, historia y argumento. Cada una de ellas se determina por la relación entre ficcionalidad y verdad, reservando la máxima ficcionalidad para la fábula y la mínima para la historia (Pozuelo Yvancos 1988, 160). Su frontera se establece por criterios muy débiles y fácilmente transgredibles. Si a esto se añade que el término *historia* en griego clásico designaba tanto la narración ficticia como no ficticia, es comprensible la confusión terminológica y el empleo de *historia* para designar las obras de ficción.

El prólogo que J. Amyot escribió para su traducción de la *Historia etiópica* es un texto ilustrador, porque revela los problemas fundamentales en la clasificación de esta obra. El primer problema que aborda es la distinción entre historia y ficción. Para el traductor francés el fin de la historia no es el deleite “antes para, por ejemplos de lo pasado, instruirse en los negocios de lo venidero” (p. bxxviii-ix),<sup>6</sup> mientras que, “los que por suplir en esta parte la falta de la verdadera historia inventan o escriben cuentos fabulosos en forma de historia, no se proponen otro fin principal que la delectación” (lxxix). Tanto la historia en ciernes como también la preocupación por el método obligaron a los teóricos renacentistas a acotar y definir ambas disciplinas. La historia, que en la Antigüedad había sido un género quasi-literario al que se le aplicaban los mismos recursos retóricos que a otras modalidades narrativas, tendió a independizarse de la retórica y buscó definir su propio ámbito en el campo de la verdad, frente a la ficción que operaba con el concepto de verosimilitud.<sup>7</sup>

Además de la dualidad veracidad/verosimilitud, el otro criterio esgrimido por los teóricos renacentistas para diferenciar ambas disciplinas fue la

<sup>6</sup> Cito por la traducción que del prólogo de J. Amyot hizo “un secreto amigo de su patria”, incluida en los preliminares de la edición española de Amberes (1554) y reproducida por F. López Estrada en los apéndices a su edición de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*.

<sup>7</sup> L. Vives, en la *Causa de la decadencia de las artes* (III, V), culpa a los griegos de la corrupción de la historia y se decanta por la concepción que Cicerón había expresado en *De inventione* (I, XIX) “historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota”. Y propone, para recuperar el sentido genuino de la historia, liberarla de las fábulas de los griegos y cultivar el campo de la verdad por encima de todo ropaje retórico.

disposición de la trama. El *ordo artificialis* era propio de la ficción, mientras que el *ordo naturalis* se consideraba idóneo para el relato histórico (Weinberg 1961, 41).<sup>8</sup> J. Amyot no solo reparó en el conflicto entre historia y ficción, sino que vio en la disposición de la *Historia etiópica* un parentesco con la épica. En el prólogo mencionado escribe que en “esta fabulosa *Historia de las fortunas de Cariclea y Teágenes* [...] la disposición es singular, porque comienza en la mitad de la Historia, como hacen los poetas heroicos, lo cual causa, de *prima facie*, una grande admiración a los lectores, y les engendra un apasionado deseo de oír y entender el comienzo” (lxxx y lxxxi). Las palabras de Amyot revelan claramente que, para los teóricos renacentistas, la vinculación entre la *Historia etiópica* y la épica radicaba en la necesidad de diferenciarla de la historia y en la disposición de la trama que coincidía con la de la épica clásica.

### ÉPICA Y NOVELA

El nuevo criterio esgrimido para caracterizar las novelas griegas refleja un giro a la hora de enjuiciar las obras narrativas, hasta entonces excluidas del dominio de la Poética. Y al mismo tiempo apunta hacia una nueva manera de pensar lo que hoy llamaríamos literariedad. Así, el primer problema a que se enfrentaron los teóricos renacentistas fue dónde incluir el nuevo género de la novela. La épica, como género que compartía con la novela la “manera narrativa”, era el único capaz de acoger la nueva producción. La sugerencia de Amyot la hace suya J. C. Scaligero; pero lo que para el traductor francés era una semejanza compartida, para J. C. Scaligero es motivo suficiente para elevar la obra de Heliodoro a modelo paradigmático:

Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in *Aethiopica historia* Heliodori. Quem librum epico poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum. (*Poetices libri septem* III, 144)

Esta inclusión de la *Historia etiópica* en la épica es, de hecho, un intento de sistematizar las nuevas producciones dentro de los límites de la *Poética* aristotélica, aplicándoles los criterios de los géneros canónicos elevados. El nuevo *status*

<sup>8</sup> Los estudiosos del siglo XVI no siempre estuvieron de acuerdo en la valoración y límites entre historiografía, poética y retórica. Luis Vives, en *De la mujer cristiana*, condena en bloque el género narrativo, porque para el ilustre humanista no podía hallarse ningún placer en unas aventuras que fingen y mienten tan descaradamente. Su rigurosismo moral le impide aceptar la ficción y ve todo entretenimiento sospechoso de pervertir las costumbres públicas. Por el contrario, A. Lull en su *Retórica* considera el placer como primera causa y fin último de la acción humana, lo que supone una aceptación sin reservas de la ficción (Kohut 1990).

dato a la obra de Heliodoro permitió la dignificación y legitimación de un género considerado hasta entonces extrapoético, que solo el parangón con un género canónico le podía proporcionar. La subordinación de las poéticas renacentistas a los esquemas retóricos y las limitaciones de la poética aristotélica, para dar cabida a obras como la de Heliodoro, contribuyeron a que la semejanza con la épica, en cuanto a la disposición, se impusiera como criterio clasificador y, a partir de entonces, se incluyera en aquella.

A medida que avanza el siglo XVI, se suceden nuevas traducciones de otras novelas griegas y el criterio de la disposición termina por ceder como marca definitoria del género. Ni la obra de A. Tacio ni la de Longo comenzaban *in medias res*, sino *ab ovo*, y, por consiguiente, no se les podía aplicar el criterio de la disposición. Y a la vez, se percibían como pertenecientes al mismo género que la obra de Heliodoro. La solución al problema la da T. Tasso cuando, retomando las palabras que Dante había expresado en *Della volgare eloquenza*, amplía la base temática de la épica y teoriza que el poema heroico puede versar sobre tema amoroso:

[...] com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo, antichissimo poeta greco; e quel di Giasone e di Medea, dal qual prese il soggetto Apollonio fra' Greci e Valerio Flacco tra' Latini; o quel di Alessandro e d'Elena descritto da Coluto Tebano e dal cardinale Sfondrato padre di Gregorio XIV, non solo a'suoi [tempi] grandissimo prelato, ma grandissimo poeta; o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e Achille Tazio. (*Discorsi del poema eroico* II, 108)

El incremento temático puso de manifiesto un segundo problema, a saber, si la épica grecolatina y las nuevas narraciones compartían las mismas características y, por consiguiente, si pertenecían al mismo género. Este aspecto fue el nudo gordiano en la polémica sobre la épica que enfrentó a Tasso con los defensores de Ariosto (Weinberg 1961, 954-1073). La extensión temática permitió a Tasso sostener que épica y *romanzo* pertenecían al mismo género (*Discorsi del poema eroico* III). Por el contrario, los defensores de Ariosto postulaban la existencia de dos géneros diferentes, modelados sobre la unidad/multiplicidad de acciones.

Estas diferencias pusieron de manifiesto dos concepciones distintas del hecho literario. Ambas compartían la importancia del papel del receptor en la producción literaria pero le concedieron un valor diferente.<sup>9</sup> Para Tasso y los que seguían la tradición aristotélica, la importancia del receptor se canalizó a través

<sup>9</sup> D. Aguzzi-Barbagli (1988, 85-169) distingue cuatro corrientes que coexisten a lo largo del siglo XVI: la tradición del *Ars poetica* de Horacio, la tradición basada en la *Poética* aristotélica, la tradición derivada de la obra de Platón y aquella corriente formada sobre el llamado nuevo arte de la poesía. Véase también R. Barilli (1973, 506-71).

del contenido, y la “fábula” pasó a ser un componente de primer orden sobre el que se asentó la solución al problema de los géneros “nuevos”.<sup>10</sup> La *inventio* cobró cada vez más importancia en detrimento de la *dispositio*, que había sido el criterio esgrimido por los teóricos de mediados del XVI. En cambio, para los defensores de Ariosto, la importancia del receptor se orientaba en una doble dirección: hacia el contenido y hacia el material verbal. G. B. Giraldi Cinthio, representante por antonomasia de esta corriente, reivindicó material y contenido. Y, frente a los aristotélicos que consideraban prioritarios los efectos que la obra producía en el receptor, situó la obra literaria en el centro de su reflexión.<sup>11</sup> Para Tasso y los que compartían su punto de vista, la comprensión de la literatura se acercaba a la filosofía moral; en cambio para los defensores de Ariosto, pasaba por el reconocimiento pleno del nuevo género. Esta opción permaneció como minoritaria y fue la corriente aristotélica la que se impuso rotundamente sobre todas las demás.<sup>12</sup>

La solución al problema de los nuevos géneros aportada por Tasso tuvo sus continuadores. López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* se adhirió a

<sup>10</sup> La importancia del tema queda expresa ya en la *Poética* de Aristóteles: “La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones” (1450a). Téngase en cuenta que para Tasso, como también para el Pinciano, la obra tiene dos partes: la fábula y el lenguaje. La primera constituye la forma, la segunda, el material verbal. Es decir, forma —entiéndase forma del contenido— en el XVI no era lo que hoy entendemos por tal sino que apuntaba hacia el tema. Tasso aclara: “favola chiamo la forma del poema che difinir si puo testura, o composizione de gli avvenimenti o delle cose” (III, 122). Y el Pinciano, en la epístola V de su *Filosofía antigua poética*, divide la obra entre: fábula, que es el ánima y parte esencial, y el lenguaje, que es materia subjetiva (II, 7). Unas páginas más adelante Gabriel nos aclara que se corresponden con forma y material subjetivo (II, 101).

<sup>11</sup> Según G. B. Giraldi Cinthio (1968, 9) “Aristotle believed that the fable is the most essential part to be considered by the poet, indeed to be considered above anything else. The material which the talented man uses and the art with he writes being, then, of greatest importance, he ought to exercise the utmost care in choosing the material with which a writer may work laudably, such as has the potential of ornament and splendor, such as can be pleasing and useful to one who will devote himself to reading his composition.”

<sup>12</sup> Un aspecto medular en la teoría de G. Giraldi Cinthio es el de la unidad de acción. Según Giraldi Cinthio, Aristóteles se ocupó solamente de los poemas de una acción y desconocía los de acción múltiple que él denomina *romanzi* (Weinberg 1961, 434). Para Giraldi, la diversidad de acciones sirve mejor al precepto horaciano *prodesse et delectare*, siempre que se cuide el decoro. El ornamento que el poeta debe añadir a la acción, así como la ruptura del flujo de la acción como una nueva manera de obtener suspenso y remover la ansiedad del lector, son las nuevas exigencias que el poeta ha de tener en cuenta. G. B. Pigna coincide con Giraldi pero toma como centro las diferencias entre *romanzo* y épica. Aprovecha la definición aristotélica de los géneros para ver cómo han contribuido al *romanzo* (Weinberg, 434). En la segunda etapa de la contienda sobre la épica, Orazio Ariosto, partiendo de la triple distinción genérica de Aristóteles, combina la manera dramática y la narrativa dando cabida a los géneros híbridos como el *romanzo*, *novella* y *tragicomedia* (Weinberg, 1000-4).

la propuesta de Tasso, pero, además, se propuso desarrollar aquellos aspectos de la *Poética* de Aristóteles que ofrecían más posibilidades, ante el dilema de dónde ubicar los nuevos géneros.<sup>13</sup> Al igual que Tasso, el Pinciano retomó la concepción aristotélica de la “fábula” como alma de la poesía, que había sido el asidero más firme para legitimar la ampliación temática de la épica. En cuanto a la caracterización genérica, el Pinciano sigue el triple criterio taxonómico de Aristóteles —género de imitación, objeto y manera— pero añade un elemento más. A partir del objeto de la imitación —fábula— hipercaracterizó la épica en una dirección dual: ampliando el horizonte temático como había hecho Tasso y teniendo en cuenta la relación con la verdad.

Las consecuencias inmediatas de esta flexibilidad temática incidieron directamente en un debilitamiento de la categoría de género. Así, por una parte, se estableció una diferenciación en el interior mismo de la épica con relación a la fábula:

La heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión, como lo hizo Marco Ierónimo Vida y Sanazaro en el *Parto de la Virgen*, como poco ha decíamos; cantan otros casos, amorosos, como Museo, Heliodoro, y Achilles Tacio; otros, batallas y victorias, como Homero y Virgilio, y esta especie se ha alzado con el nombre de “heroica”, se entiende por ella, porque en la verdad trae mucho deleite con las trágicas muertes que trata y también mucha doctrina con la una y otra philosophía.  
(*Filosofía antigua poética* XI, III, 180)

Por otra parte, la especialización temática que implicaba la vacuidad del concepto de género permitió la acumulación de etiquetas. La *Historia etiópica* podía ser, según López Pinciano, épica (epístola XI, III, 165-66), pero también tragedia (epístola IX-III, 28) y el *Amadís* fábula milesia o épica, en función del criterio que se les aplicara.<sup>14</sup>

El Pinciano compartía con Tasso que épica y *romance* pertenecían a un mismo género (epístola XI, III, 164-5) pero dio un paso más que el teórico italiano, al establecer una férrea jerarquía en la épica para cimentar su propuesta:

<sup>13</sup> Ugo reconoce las lagunas de Aristóteles respecto de la fábula cuando explica: “ya sé que sigo camino de nadie andado sino del Filósofo y que él dejó en esta parte muchos estropiezos y muchos pasos vacíos” (*Filosofía antigua poética*, V; II, 9).

<sup>14</sup> El Pinciano, en la epístola V, señala que: “Hay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábula toda es imaginación, tales son las Milesias y libros de caballerías; otras hay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales debajo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras hay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas” (II, 12-13).

[...]y una cosa es buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus cualidades. Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad (por las causas que en la tragedia se dijeron), mas la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan; yo a lo menos, más quisiera haber sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano. (Ibíd. 166)

Esta jerarquización destruyó por completo el concepto de género épico al dilatarlo para dar cabida a toda ficción narrativa. De hecho, las objeciones de Gabriel a la epístola XI del Pinciano reflejan lo problemático de aceptar esta propuesta:

[...] y a la *Historia de Etiopía* digo y confieso que Heliodoro, su autor, fue un varón muy grave y gentil poeta en el fiudo y soltura, traza y deleite de su ficción, y aun en mucha doctrina que tiene sembrada, mas, si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, que por no ser metro está disculpado, sino en la cosa misma, porque las principales personas son menos en su acción y las comunes más. (XI, III, 224)

La fábula jugó un papel de primer orden y se convirtió en una categoría extraordinariamente importante en la caracterización de los géneros, que trascendió la época del Renacimiento. La comprensión de la novela como una especialización temática de la épica tuvo su continuidad en el XVIII, llegando hasta la actualidad.<sup>15</sup>

En suma, en el Renacimiento, la categoría de género dio un nuevo paso en su desplazamiento del centro de reflexión teórica. Mientras Aristóteles hablaba, en su *Poética*, de géneros concretos —épica, tragedia y comedia— los teóricos renacentistas reflexionaron sobre el objeto literario. Pero además, se propusieron una profundización en el pensamiento aristotélico, mediante un

<sup>15</sup> Gregorio Mayans y Siscar (1972, 149-152) expresa esta idea claramente cuando escribe: "Que las novelas sean comedias no es mucho, pues, siendo la novela una fábula, es necesario que sea alguna de las especies de fábula, y en mi juicio puede ser cualquiera de ellas, como se puede observar en esta inducción; [...] Toda fábula es ficción y toda ficción es narración, o de cosas que no sucedieron pero fueron posibles, o de cosas que ni sucedieron ni fueron posibles. Si la narración es de cosas meramente posibles y se atiende la semejanza y proporción de lo fingido con lo que se quiere persuadir se llama parábola, [...] Y si atendemos la invención, se llama novela [...]. Pero si la narración es de cosas imposibles se llama apólogo [...]. La ficción de las cosas posibles o propone la imitación de una idea perfecta [...] o una idea de la vida civil [...]. Si la fábula propone una idea muy perfecta se llama epopeya si la novela propone una idea civil [...] es comedia [...]; si la vida que representa la novela es pastoril, se llamará égloga [...] si las costumbres se representan la novela es entremés."

procedimiento analítico a la hora de definir las componentes aristotélicas. Y constataron que había aspectos deficientemente tratados que se propusieron desarrollar. Uno de ellos, si no el único, fue la fábula, una categoría que superpuesta al triple criterio aristotélico sirvió para fundamentar la diferenciación de los géneros literarios, permitiendo el acomodo de los nuevos. El género nuevo por excelencia, la novela, exigía acomodo más que ningún otro y, por su naturaleza, ofrecía las mejores condiciones para la fabulación. Lejos de formular una rápida solución, el encuentro entre novela y la teoría de los géneros produjo una contienda teórica que fue creciendo con los siglos. Los primeros efectos de esta contienda podemos apreciarlos en el debate que la clasificación de obras como la de Heliodoro suscitó entre los críticos, afanados en la tarea de restaurar el dogma aristotélico con el menor costo teórico posible.

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS

Dartmouth College

#### OBRAS CITADAS

- AGUZZI-BARBAGLI, D. 1988. "Humanism and Poetics", *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy* III, 85-169.
- ARISTÓTELES, *Poética*. 1982. Ed. de J. D. GARCÍA BACCA. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- BAJTÍN, M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BARILLI, R. 1973. "La Poetische e la critica d'arte", *Il Cinquecento: Dal Rinascimento alla Controriforma*. Bari, 506-71.
- FOCIO. 1860. *Biblioteca*. Ed. J. P. MIGNE. *Patrologia cursus completus. Series Graeca*, Paris, vol. 103. 3.
- FORCIONE, A. K. 1970. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton, Princeton University Press.
- FOWLER, A. 1989. "Género y canon literario" en M. A. GARRIDO GALLARDO, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 95-128.
- GENETTE, G. 1979. *Introduction à l'Architexte*. Paris, Seuil.
- GIRALDI CINTHIO, G. B. 1968. *On Romances*. Trad. inglesa de H. L. Snuggs. Lexington, University of Kentucky Press.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J. 1994. "Heliodoro, A. Tacio y los preceptistas españoles", *Epos* 10, 337-351.
- KOHUT, K. 1990. "Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Lull", *Revista de Literatura* LII, 345-374.
- LAUSBERG, H. 1966. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- LE BAS, PH. 1856. "Introducción". De "*Hysmines et Hysminiae*" *fabula* en G. HIRSCHIG, *Erotici scriptores*, Paris.
- LÓPEZ ESTRADA, F. 1954. "Prólogo" a la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y*

- Cariclea* traducida en romance por F. de Mena. Madrid, Aldus.
- LÓPEZ PINCIANO, A. 1953. *Philosophía antigua poética*. Ed. de A. CARBALLO PICAZO. Madrid, CSIC, 3 vols.
- MAYANS y SISCAR, G. 1972. *Vida de Miguel de Cervantes*. Ed. A. MESTRE. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- POZUELO YVANCOS, J. M. 1988. *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid, Taurus.
- SCALIGERO, J. C. 1964. *Poetices libri septem*. Reimpresión facsimil de la edición de Lyon 1561. Stuttgart.
- TASSO, T. 1964. *Discorsi dell' arte poetica e del poema eroico*. Ed. de L. POMA. Bari, Gius. Laterza & Figli.
- TEJERO FUENTES, A. 1988. *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*. Cáceres, Ediciones Universidad de Extremadura.
- WEINBERG, B. 1961. *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, Chicago University Press.
- WEINREICH, O. 1987. "La Fortuna di Eliodoro". Ed. de P. JANNI. *Il romanzo greco. Guida storica e critica*, Bari, Gius. Laterza & Figli.



## EL ENSAYO EX-CÉNTRICO: EL CONTRAPUNTEO DE FERNANDO ORTIZ (O ALGO MÁS QUE UN CAMBIO DE NOMBRE)

A Noé Jitrik

Desde que Ángel Rama puso en circulación (1974) las primeras hipótesis tendientes a transportar la teoría de la transculturación de Fernando Ortiz desde el campo de la antropología y de los complejos fenómenos masivos a los que se refería, al de la invención narrativa, el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* ha ingresado oblicuamente al campo mayor de reflexión sobre la cultura latinoamericana.<sup>1</sup>

Zonas del discurso literario continental fuertemente marcadas por la heterogeneidad, relegadas a los márgenes en nombre de una “alta” cultura, permanentemente desmentida, encuentran en la teoría de la transculturación de Fernando Ortiz, una posibilidad de pensarse. El reflexivo no es baladí, en tanto culturas fuertemente marcadas por la violenta inclusión en lo que se denomina cultura occidental, tendieron a ser pensadas desde parámetros que permitieron la simplificación de los complejos entrecruzamientos y la ignorancia de las contradicciones en las que esas culturas se asientan.

Cuando Fernando Ortiz en 1940, inventa el término “transculturación”, está ensayando en la lengua un espacio de resistencia. Resistencia en primer lugar a considerar que la cultura que recibe el impacto externo es una cultura pasiva, incapaz de elaborar respuestas creadoras, nuevas, diferentes. Hasta ese momento la antropología hablaba de *aculturación*, término con el que significaba el proceso de tránsito de una cultura a otra y las repercusiones que ese

<sup>1</sup> La primera edición, que no he podido consultar, es de 1940. En 1963 la Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de las Villas realiza una segunda edición ampliada, preparada por el autor. La edición de la Biblioteca Ayacucho de Caracas en 1978, la reproduce, lo mismo que la de la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana de 1983, que utilicé para este trabajo; a ella remiten los números de página entre paréntesis al final de cada cita.

tránsito implicaba. Ortiz no cuestiona las transformaciones que el término designa pero observa que por su origen anglosajón, el sufijo *-a* transfiere al castellano un sentido implícito de vacío, de no existencia. En español el sufijo enfatizaría los aspectos de pérdida, no los aspectos transformativos que el proceso implica. Es decir que *-a* crea el supuesto de que en el choque entre dos culturas diferentes, una debe *aculturarse*, perder lo propio para asimilarse a otra cultura, convertirse a otra cultura.

Malinowski, antropólogo de origen polaco (alguien que también escribe desde otros márgenes), acepta entusiasmado la interpretación de Ortiz y concluye que “aculturación” es un vocablo etnocéntrico portador además de una significación moral. La significación moral se daría por el *ad* proveniente del latín que remitiría a un *terminus ad quem*, aquel hacia quien la aculturación se refiere: el “inculto” que ha de recibir los beneficios de nuestra “cultura”, el que ha de cambiar para convertirse en “uno de nosotros”.

Coincide con Ortiz en que la transculturación es un proceso rico, complejo, largo y difícil del cual emerge una nueva realidad que no es la suma de elementos diferentes sino un fenómeno nuevo, original e independiente. La definición de Ortiz dice:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que indica en rigor la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. (90)

En el intento de capturar ese proceso global, intrincado y violento, Fernando Ortiz analiza el “huracán de cultura” que se abate sobre el mundo caribe en 1492:

Llegaron juntos y en tropel el hierro, la pólvora, el caballo, el toro, la rueda, la vela, la brújula, la moneda, el salario, la letra, la imprenta, el libro, el señor, el rey, la iglesia, el banquero. Se saltó en un instante de las soñolientas edades de piedra a la edad muy despertada del Renacimiento. (88)

En párrafos como este despunta la vigorosa escritura de Ortiz; un ejercicio sostenido que apuntala la originalidad de la construcción del *Contrapunteo* como texto. Se aparta del canon más o menos establecido o más o menos aceptado para el discurso científico y produce un relato que reconoce en su origen un texto literario: la pelea de don Carnal y doña Quaresma en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Un texto a su vez heterodoxo, de mezcla, producto híbrido del siglo XIV que sigue deleitando a los lectores y martirizando

a los críticos abrumados por la advertencia del viejo Arcipreste: “muchos leen el libro e tiénelo en poder / que no saben qué leen nin lo pueden entender”.<sup>2</sup>

Pensado como diálogo, el *Contrapunteo* pone en escena, exhibe, la relación entre el tabaco y el azúcar, dos productos agrarios fundamentales de la economía cubana cuyo contraste articula no solo la historia económica de Cuba, su contextura étnica y social, sus cambios políticos, sus relaciones internacionales y el mundo simbólico que da peculiaridad a la cultura isleña, sino el propio texto de Ortiz. Tematiza los contrastes mediante una serie de oposiciones que configuran series: lo oscuro y amargo del tabaco arrastra inmigración blanca, pequeña producción, soberanía, cubanidad mientras que lo blanco y dulce del azúcar desata como en cascada, trata de esclavos, latifundio, extranjería, coloniaje.

Es así como el texto se constituye desde el despliegue de la diferencia. Desde lo diferente se constituye una cultura y un modo de pensar esa cultura. El procedimiento expansivo del contraste entre las dos plantas se extiende, impregna todo lo que se relaciona con los dos contendientes hasta alcanzar lo cósmico: el agua, el fuego, la tierra y el aire.

El azúcar llega a su destino humano por el agua que la derrite hecha un jarabe; el tabaco llega a él por el fuego que lo volatiliza, convertido en humo. Blanca es la una, moreno el otro. Dulce y sin olor es el azúcar, amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía... medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio. (4)

En torno a estos dos protagonistas de la vida económica y cultural de Cuba, se define también una preocupación muy honda de esa sociedad, cual es la cuestión del nombre: lo que diferencia, distingue e identifica. Una problematización intensa que ha tenido puntos muy altos de elaboración, histórica, en Manuel Moreno Fraginals y poética, en Nicolás Guillén. En Ortiz: “El azúcar nace sin apellido propio como esclava. El tabaco desde que nace ya es y se llama *tabaco*” (35).

En la configuración de esta imagen doble, el ensayista efectúa cruces y traslados de sentido que comprometen la estructura misma del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En el inicio mismo del texto, cuando empieza a desgranar las diferencias entre “los personajes más importantes de la historia de Cuba” (2) crea una llamada entre parentésis: “(Véase el Capítulo adicional I)”.

<sup>2</sup> Alberto Blecua expresa ese sentimiento de crítico martirizado en la Introducción a su edición de JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, XIII.

Con esta remisión a un afuera del texto empieza la constitución de otro texto, un texto proliferante por lo demás, ya que lleva a XXV el número de los capítulos adicionales que además utilizan 400 páginas de las 481 que ocupa todo el libro. Esta proliferación de los capítulos adicionales exige un tipo de lector, diría que configura lectores y lecturas. El lector puede hacer varios movimientos. Uno de ellos es interrumpir la lectura del cuerpo llamado *Contrapunteo*... y dirigirse al Capítulo adicional I que encabeza no previsiblemente, un segundo cuerpo llamado "Capítulos adicionales". Allí se le explica que lo que viene leyendo es un ensayo esquemático por lo que le conviene la lectura de esos capítulos adicionales cuyo índice se le proporciona. Si el lector interpreta estos capítulos adicionales como notas al pie, se encuentra con que la primera nota cuestiona la lectura al desautorizar la escritura. El primer movimiento es de perplejidad y, paradójicamente, podría conducir a la paralización. El procedimiento y su efecto de lectura es similar al que provoca el cuento de Rodolfo Walsh: "Nota al pie".

Si superada la perplejidad, el lector sigue las indicaciones del autor, armará un texto fragmentado por el vaivén y el ritmo de pasaje, de cambio y de transformación. Realizará así un tipo de experiencia, mientras que si elige leer primero el cuerpo del ensayo y luego lo adicional, conformará dos libros. El lector del *Contrapunteo* se encontrará así frente a una situación equiparable a la del lector de *Rayuela* ante el "Tablero de Dirección". Con algunas diferencias: mientras que el "Tablero de Dirección" ingresaría en la incómoda zona de lo paratextual, en el caso de Fernando Ortiz las instrucciones para el lector aparecen cuando el texto ya ha sido puesto en movimiento. Y es desde ese movimiento ya iniciado que se plantea la posibilidad de leer un libro entremezclado con otro libro o la de leer dos libros.

Cortázar también dice que *Rayuela* es muchos libros pero sobre todo, dos libros. En el juego nada gratuito de las traslaciones propone: "[...]este libro es muchos libros pero sobre todo es dos libros[...]". Don Fernando Ortiz no explicita su tablero de dirección, apenas realiza el gesto que insinúa la posibilidad de un ritmo (Meschonnic 1989; Benítez Rojo 1989).

Quienes lo siguen reciben el inmediato premio de reconocer que si bien el primer libro concebido como un relato o mejor como una disputa medieval, no carece de observaciones científicas, es en el segundo, nombrado como lo que se suma, lo que se agrega, y aparentemente concebido como la zona de lo superfluo, donde aparece la definición de "transculturación" que el eminente antropólogo Malinowski glosa en el prólogo que acompaña al texto desde la primera edición en 1940.

El capítulo adicional I llamado "Del 'Contrapunteo' y sus capítulos complementarios", equivaldría al "Tablero de Dirección", es decir, la clave de la lectura futura del libro y el capítulo adicional II desarrolla el concepto científico de transculturación. Pero, en el capítulo adicional I, se introduce otro desplazamiento y es el que modifica el orden de los capítulos adicionales.

Diremos que estos capítulos adicionales, reproduciendo en apariencia el movimiento de contrapunteo de la primera parte, constituyen a su vez dos cuerpos: uno referido al tabaco: "Transculturación del tabaco cubano" y otro al azúcar: "Inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América". El autor escribe un índice es decir, un recorrido, sobre cada uno de los cuerpos. En el primer cuerpo, los capítulos van consecutivamente del II al X; luego se salta del X al capítulo XIX, entonces se retoma el orden hasta el XXII desde donde se pega un salto al XXV. Con los restos, es decir, con los capítulos salteados en el primer cuerpo, esos ausentes (es decir: los que van del XI al XVIII y el XXIII y el XXIV), constituye el segundo cuerpo, el dedicado al azúcar que resulta así doblemente adicional, doblemente subsidiario. Construido como excrecencia, significa, realiza la imagen de lo tumoral, de la enfermedad, que el ingenio azucarero asume en la visión de Ortiz.

Pero, si la organización en dos cuerpos de los *Capítulos adicionales* responde a la manifiesta voluntad de agruparlos "por sus asuntos" (84), caben dos preguntas: 1) ¿por qué no se sigue en el índice el orden lógico, racional, esperado? y 2) ¿por qué en el cuerpo escrito no se sigue el orden del índice, orden trastornado pero orden al fin? A la ruptura del orden de los factores se suma la ruptura en el orden de los productos. En la escritura, el capítulo X referido al orden del tabaco es sumisamente seguido por el capítulo XI referido al orden del azúcar según el índice. De nuevo el cruce, la mezcla y la convicción creo yo, de que la excrecencia es inseparable de la escritura del cuerpo como es inseparable del cuerpo de la Historia.

Todo el libro es un texto científico concebido dentro de un orden distinto del habitual ya desde su primera redacción. Las elecciones oblicuas de Fernando Ortiz se emparentarían en ese sentido con el movimiento de "un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil" que caracteriza al pensamiento de la Maga pero también a la constitución de los textos del contemporáneo de Ortiz: Lezama Lima. En ese sentido y un poco al margen también, es curioso advertir un sabor del estilo lezamiano en muchos momentos de la prosa de Ortiz: "Y para la vista, ¿no es a veces el cigarro que se fuma por el mozalbete un símbolo gozado de su anticipada hombría?" (7), que corroboraría el imaginario (tantas veces negado, por lo demás), que relaciona tabaco y masculinidad.

El efecto de lectura del procedimiento inaugurado por Ortiz, y aquí apenas esbozado, es el de un análisis científico contaminado por la mezcla, la heterogeneidad, los cruces, las rupturas, los cambios de dirección y de ritmo que hacen diferente, otra, a la cultura caribeña. En ese movimiento de ida y vuelta, la palabra científica pone en juego una racionalidad construida sobre marcas y pautas diferentes de la habitual.

El texto de Fernando Ortiz construye una legalidad textual científica que crea sus propios modos de relacionamiento con el mundo, por ello en lo suyo hay algo más que un cambio de nombre. Si en su análisis confluyen diversas

disciplinas: historia, sociología, antropología, economía, química, física, mecánica y etnografía, el resultado no es la suma sino un producto nuevo, diferente, traspasado por la mezcla. En este sentido pienso que el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* se realiza como un texto de pura transculturación. Al modo de los narradores, pero en otro terreno, construye un texto científico apasionante y original en el que no solo nombra y define al concepto sino que en su propia producción lo realiza.

CELINA MANZONI

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO. 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, Hanover.
- CORTÁZAR, JULIO. 1963. *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MALINOWSKI, BRONISLAW. 1940. "Introducción", Yale University, en ORTIZ, *cit.* XXXI-XXXVIII.
- MESCHONNIC, HENRI. 1989. *La rime et la vie*, Paris, Verdier.
- ORTIZ, FERNANDO. 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- RAMA, ÁNGEL. 1974. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 5, Universidad del Zulia, Venezuela.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- WALSH, RODOLFO. 1967. "Nota al pie", *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

## ENRIQUE PEZZONI: SIGILO Y ESPECTÁCULO

Es probable que, para hablar sobre Enrique Pezzoni, sea ineludible la anécdota o la confesión. Él habría sonreído al prever el artificio retórico de la intimidad, habría ironizado sobre el apurado matiz, que reduce a un hombre a dos o tres episodios que impresionaron la memoria. Esto significa además que, para hablar sobre Enrique Pezzoni, no podemos dejar de imaginar qué habría dicho él acerca de lo que decimos: es la prerrogativa de los maestros. Ironía y enseñanza o, mejor dicho, ironía *en* la enseñanza. Una anécdota no puede reiterar un hecho, una confesión no es la intimidad, un maestro no señala la verdad. Pero en la retórica del relato, en las inflexiones subjetivas de la confesión y en las interpretaciones relativas de la verdad, es posible que algo aparezca, que algo se actualice, que algo actúe. Tal vez, al pensar en su enseñanza y al evocar los gestos cotidianos, no podemos no recordar que algo aparecía, algo inadvertidamente se volvía cercano cuando Enrique Pezzoni *actuaba*. Había, por un lado, la seducción, la risa, la voz, la mirada, la vestimenta, la cortesía, la broma; por otro, el lenguaje, el comentario, la pregunta, la duda, la evidencia, el recelo de quien no afirma sino en el rodeo. Pero aquello que comunicaba comprendía la reunión de ambos aspectos, la puesta en escena de un habla. Y lo comunicado era, precisamente, aquello que escapa a las reglas de la comunicación. Lo comunicado era esto: la materia imposible de la literatura, aquello que apenas podría traducir el gesto o el balbuceo, es *lo incommunicable*.

Si, para un nominalista, lo real está siempre más allá de la palabra, ¿qué hiato insuperable no hallará entre una palabra y otra? Por eso, un nominalista traductor es, virtualmente, un escándalo. Pero Enrique Pezzoni era alguien así: una suerte de nominalista, cuya desconfianza en la palabra constituía una fe, una fidelidad hacia lo irreal del nombre. Por eso se situaba siempre en el intersticio, nos hablaba desde el lugar mismo del desajuste entre palabra y mundo, entre sentido e interpretación, en el vertiginoso deslizamiento de las mediaciones. Todos recordamos cómo apelaba a vocablos extranjeros para hacerse entender mejor. No era un afectado personaje de Henry James el que hablaba, sino alguien que, súbitamente, desesperaba del idioma. “En realidad, todos somos traductores —escribió—. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente.” La frase pertenece a su artículo “Malraux:

el gran traductor” (Pezzoni 1986, 312). Porque la traducción no era para Pezzone una mera transposición lingüística, ni siquiera una sabia recreación. Por cierto, cumplidos la pericia y el arte, la traducción era algo más: un sistema en el cual una subjetividad va transformándose en sucesivos cambios, por los cuales, a la vez, se posee a sí misma y se entrega en otra. La traducción concebida como orden existencial, como posibilidad de metamorfosis, como conjura del suceder. “No sucesión —escribió— pero sí metamorfosis continua: traducción de mi yo efímero a otros no menos fugaces pero que afirman siempre la permanencia del traspaso” (1986, 134). El sistema de la traducción recorre todas sus actividades o, acaso, sería mejor decir que todas sus actividades se explican en sus mutuas repercusiones. Porque en la enseñanza, el sujeto traduce y se traduce al intercambiar los códigos y valores de contextos diversos y de experiencias distintas. Del mismo modo, la interpretación crítica es un modo de traducción entre saberes y también una traducción del sujeto interpretante en la particular visión de su objeto. Sin embargo, en este tránsito diferencial siempre se produce el hiato, el vacío, la inadecuación, la grieta. Esa misma interrupción es lo que permite, a la vez, la tensión y el movimiento. Pezzone interrogaba esa zona imposible de los contrarios incommunicables y su misma discursividad la recorría como una lanzadera que viene y va. Laborioso de tejido que aspira a cubrir la intemperie, laborioso de trama que se desteje y se rehace, laborioso de cada voz hilada, había elegido para sí un seudónimo justísimo cuando firmó la traducción de *Lolita*, de Nabokov, publicada por Sur en 1959: Enrique Tejedor.

Podía discurrir sobre la retórica de la emoción, sobre la mascarada del sujeto que se brinda y se sustrae o sobre el soliloquio del amor, sobre todos aquellos restos que son literatura. Pero *hablaba* y esta habla sigilosa era su modo de tejer en el hueco de la incertidumbre acerca del sentido. Habla sigilosa, pero también espectáculo: representación del habla. Sigilo y espectáculo son vocablos muy propios de Pezzone pero, en general, tienden a eliminarse mutuamente: se refieren a modos discursivos donde, si uno ocurre, el otro desaparece. Por ejemplo, en “La revuelta sigilosa” se lee: “Borges avanza: inicia una nueva *derrota* fingiendo reescribirse sin reinterpretar, como asumiendo una antirrevuelta que, en verdad, es una revuelta sigilosa, una suerte de alzamiento contra sí mismo. Si algo niega a sus contemporáneos es el espectáculo de esa revuelta” (1986, 62). Pero en Enrique Pezzone, de un modo muy afín a su pensamiento móvil, sigilo y espectáculo conviven. Por una parte, su lección del maestro consistió en ser un artífice del decoro: el que susurra en los entresijos de la palabra autorizada, el que cuestiona la monolítica certeza de un Orden neutro y feroz. Presencia intersticial de su palabra suspendida, presencia lateral y pudorosa: el relato de las lecturas críticas como pudor de lo autobiográfico; la escritura que se entreteje con la de otro como pudor de la traducción; la desplegada respuesta del alumno a su demanda como pudor de la sabiduría. Pero al evocar esa presencia reaparece, también, la historia de su dramaturgia. Las frases de

puntuación nerviosa, la bondadosa malicia, el discurso que elude toda aseveración exclusiva y se puebla de paréntesis, de acotaciones y de citas. Esa agonística elegante de la seducción, esa avidez apasionada de un cuerpo, era el *teatro de lo literario*: el escenario luminoso donde las palabras entran, se pulverizan y se disparan. Pezzoni dudaba en infinitos merodeos y sutilezas y humoradas repentinas, pero en ese delicado laberinto de su conversación lo que hacía era obliterar, con la inmediata pasión de su cuerpo afectivo, aquella imposibilidad radical de la que está hecha la literatura. Un movimiento afin al que describió en Eduardo Wilde: “en el deseo mismo de convencer, de seducir al lector con la gracia de su hablar conversado, siempre es inminente en Wilde el momento en que la realidad se declara inabordable por las palabras que podrían transmitirla. [...] Acusar de incapacidad al lenguaje es, *contrario sensu*, exaltarlo, incitarlo a decir” (1986, 261).

Con su habitual perspicacia, Sylvia Molloy notó que las referencias a Wilde, o a Pizarnik, o a Borges, o a Capote, podrían ser una forma oblicua de la confesión, toda vez que abjure de su presunta objetividad para conformarse como una red de elecciones y preferencias (Molloy 1991, 26). En esto mismo consiste el programa crítico de Pezzoni en esa breve nota magistral que precede *El texto y sus voces*: “La crítica literaria: biografía, autobiografía. [...] El crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía. Historia de sus modos de acceso, cartografía de los rumbos que lo llevan a encontrar/producir el sentido. Revelar y ser revelado. Desplegar el juego de las creencias, las convicciones, los modos de percibir. Ser en y por el texto” (1986, 7). En *El texto y sus voces* es posible seguir las líneas de un autorretrato, donde los lugares del sujeto, que se sabe momentáneo simulacro, se hallan interceptados por el referente de la crítica. Podrían hallarse atisbos de ese “limo elemental” del Yo, por ejemplo, en el modo de articular dicotomías: norma y transgresión, saturación y vaciamiento, plenitud y carencia, ofrecimiento y rechazo, infracción y contrato. Juego dicotómico, siempre diferencial y de pleno diferimiento, que no es una mera alternancia, sino un *vaivén*. La ida abre una vuelta distinta que lleva a otro sitio desde donde se vuelve a otro lugar. Movimiento típico de la escritura de Pezzoni: el *vaivén*, el avance y retroceso sobre el límite significativo de la literatura, para desbaratar y modificar el marco. Un sujeto en la permanencia del irse a otra parte, como escribía de Truman Capote: “ir hacia ese otro que él desearía ser, hacia otra forma posible de respuesta” (1986, 300). Y en esto consistía su madurez: no en perfeccionar sus gestos críticos de antaño, sino en negarse, rejuvenecer mediante la infalible depreciación del Yo anterior. “Pero entonces —nos dijo en una clase— no éramos más que unos miserables formalistas.” Nos sorprendía siempre con la humildad de la cambiante y falible sabiduría: aquella que no reclama la novedad como distracción vanidosa, sino que asume lo nuevo como una forma suprema de autocrítica. Así se explica la disposición de los ensayos de *El texto y sus voces*, al margen de la obvia división

temática. Me refiero al contrapunto de escritos de épocas diversas, de modo que al Enrique de cincuenta años precede el de veinticinco y sigue el de cuarenta: ese constante ir y venir por una memoria crítica que salta en el tiempo, conviene a una inteligencia que de continuo reniega y se desvía.

En esta serie, el espectáculo corresponde a los objetos críticos, a los textos y a los saberes que organizan su lectura. Es posible seguir allí un itinerario cambiante donde el texto se atestigua como caso y donde el saber se enrarece en la singularidad. En ese continuo, sin embargo, los textos se modifican y prolongan sin cerrarse en una verdad única, mientras los saberes entran en constante colisión. Cuanto más distanciados en el tiempo se hallan los ensayos, tanto más se advierten estos rasgos. En la mera continuidad se exaltan sus diferencias o, para decirlo con palabras de Pezzoni, la mutación teórica se “espectaculariza”. Por ejemplo, en “Felisberto Hernández, parábola del desquite”, que data del año 1982, hay una concepción de lo fantástico, suspendido entre lo trivial y lo inexplicable, referida a códigos socioculturales, así como la descripción del Yo felisbertiano en co-oposición con el Otro que bordea el paradigma psicoanalítico. En “Adversos milagros”, sobre la narrativa de Adolfo Bioy Casares, que data de 1969, el debate sobre la literatura fantástica responde al problema del realismo y la narración se ordena en torno del personaje y sus niveles de lengua. En Pezzoni podemos seguir con cierta claridad las capas superpuestas de los paradigmas teóricos que atravesaron la crítica argentina entre 1950 y 1990, en uno de sus usos más originales y deslumbrantes. Podríamos, también, verificar las diversas formaciones culturales que pudo, que puede integrar un intelectual argentino y sus correlativos medios de expresión. Podríamos, en fin, asistir a las variables relecturas de textos y su resignificación en la crítica, textos que entran en nuevos cánones, abandonan zonas de sombra o realizan programas estéticos. Todo esto es visible y puede rastrearse en los ensayos de *El texto y sus voces*: es su espectáculo. Pero hay otro recorrido posible que corresponde al sigilo del sujeto que se sustrae en esa muestra y, al mismo tiempo, va dejando huellas irreductibles, gestos que en su insistencia reconocemos a través de sus definidas máscaras. Esto se vuelve más preciso si leemos *El texto y sus voces* de otro modo, es decir, si leemos los ensayos del libro cronológicamente. Hallaríamos entonces cuestiones decisivas que no se abandonan a lo largo del tiempo sino que, más bien, se problematizan y retoran con mayor complejidad. Cuestiones que, en una lectura inmediata, más atenta a los brillos de la prosa y a los meandros de la reflexión, pueden pasar inadvertidas en su carácter de obsesión central, en su apasionada recurrencia. Son el dibujo en el tapiz. Una de ellas, por ejemplo, corresponde a la noción de *destino*. Es evidente en el texto sobre Alejandra Pizarnik —“La poesía como destino”— pero no ha sido abandonada en toda la trayectoria. En la nota sobre Henry James, de 1950, ya leemos esta frase: “Pues aun el ser de existencia más frívola va impulsado por un designio: cumplir cabalmente sus posibilidades y modelar el destino a que

está condicionado, clave única para poder gustar con plena conciencia 'el sabor verdadero de la vida'"(1986, 285). En el ensayo sobre Pizarnik el destino consiste en singularizarse a partir de una cadena de instantes en los que el sujeto se dé plenamente, como una experiencia viva de autorrepresentación. Entre uno y otro ensayo, el destino va de la experiencia vivida a la experiencia imaginaria, de la existencia al texto. En el ensayo sobre Alberto Girri, de 1969, el destino corresponde a la tensión dialéctica entre vida y literatura. Si el hombre asiste a su propia degradación en la temporalidad padecida, si se halla exiliado en la dualidad de materia y espíritu y su conciencia no puede restaurar la distancia entre palabra y mundo, si lo puramente humano consiste en situarse en esa encrucijada donde los contrarios no pueden conciliarse, entonces la vida solo tiene sentido organizada como lectura de la vida, como proposición acerca de la vida. Una construcción que colme el vacío y que, a la vez, sea ella misma un vacío. ~~En este punto, destino se vuelve anagrama de sentido. Derrotera y vacía...~~ y, a la vez, burla del suceder en un contrapunto de negaciones. "Como toda revuelta —escribe Pezzoni en 1982— la de Borges es un movimiento que parte en un sentido, lo abandona y vuelve a él. Borges se contradice, o se reitera para contradecirse" (1986, 63). En este movimiento aparecen todas las figuras de un Yo atravesado por la oscilación, la ambigüedad, la dispersión, en un desplazamiento que altera siempre su derrotero. Sentido indecible, fijación y vértigo. Así aparecen en los ensayos de Pezzoni esas formas de la subjetividad transformadas en una cadena de dualidades. El vaivén: en el acto de vaciarse y a la vez colmarse, en el acumular descartando, en la expansión y el replegamiento, en la inscripción del uno en el otro y de lo otro en uno. Parábola que va del destino al sentido. Es decir, del destino mortal a la búsqueda de un sentido y, en un segundo movimiento, del vacío de significación a la muerte como límite de todo sentido posible. En estas huellas sigilosas, como en los textos de Silvina Ocampo o como en otros textos donde el sujeto deriva, se "propone la existencia de un Yo central que aguarda el momento en que será conocido, pero siempre reconocido como ausencia, como carencia radical. Seducción constante de un vacío que se colma con fugaces simulacros de plenitud. Y rechazo obstinado de esas plenitudes que se muestran como modos de ofuscación, de ficción, de doble sentido de invención y mentira" (1986, 188). Una especie de permanencia en la desaparición, el juego del sigilo en el espectáculo.

Pero ese Yo elusivo siempre puede ser reencontrado en el cruce con nuestra propia experiencia afectiva. Todos buscamos a Enrique y quizá lo buscamos al azar. Por mi parte, busqué a Enrique en esa fotografía del libro *Atlas*, con él mismo sonriente, sentado a la mesa junto a Girri distraído, a María Kodama, a Borges que, sobre aquella cena que prefiguraba su viaje, escribió allí: "En un restaurante japonés nos reunimos María Kodama, Alberto Girri, Enrique Pezzoni y yo. La comida era una antología de sabores fugaces que nos llegaban de Oriente" (Borges 1984, 84). O en esa carta de Victoria Ocampo escrita en París

hacia 1951, dirigida a Enrique con la curiosa inscripción "Mi querido Facaldo" y donde le decía "siento mucha ternura por lo que hay en vos de juventud y de aidez (estados que conocí tan bien). Más que ternura es como un *enternecimiento*. ¿Comprendés? El mismo enternecimiento que siento ante los niños" (Ocampo 1980, 159). O en la firma garabateada y angulosa, con tinta negra. O en la mirada risueña con que recibió a un compañero del seminario, que en la clase anterior había adoptado un tono teórico levantisco y a quien asombró con la frase: "¡Aquí llega el maula!" O quizá lo busqué en el instante en que Humbert Humbert acaricia la espalda marfileña de Lolita; el instante en el cual el joven angélico de *Teorema* lee un pequeño volumen de Rimbaud, iluminado por el sol oblicuo que ilumina el jardín; el instante en el que el capitán Ahab, izándose al palo mayor del Pequod, divisa el fúlgido chorro vaporoso de la ballena blanca; el instante en el que Malraux descubre el aspecto sencillito de Mao, vestido de azul y con zapatos marrones, convenciéndolo de que luchara contra el Japón; el instante en el que los Reyes Magos, luego de la ardua travesía, dan con el sitio donde hubo un Nacimiento, el nacimiento y la amarga angustia de la muerte del poema de Eliot. Muchos vivimos esos momentos porque Enrique, al traducirlos, los reescribió. Y allí volví a buscarlo y volveré.

JORGE MONTELEONE

Universidad de Buenos Aires  
CONICET

#### OBRAS CITADAS

- BORGES, JORGE LUIS. 1984. *Atlas*. Buenos Aires, Sudamericana.  
MOLLOY, SILVIA. 1991. "1926-1989", *Babel*, IV, 22, Buenos Aires, 26-27.  
OCAMPO, VICTORIA. 1980. *Correspondencia*, *Sur*, 347, Buenos Aires (julio/diciembre).  
PEZZONI, ENRIQUE. 1986. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana.

## POESÍA Y PAISAJE: LA DEFINICIÓN DE UN MIXTO

Dice Gastón Bachelard en *La poética del espacio*: “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen” (1957, 7). Así, la imagen poética está “bajo el dominio de una cualidad ampliada”, y toda la vida de la imagen está en su fulguración, “en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad” (25). En esto se unen poetas y pintores: ante un poema como ante un cuadro de Rouault, por ejemplo, podremos vivir “el sentido íntimo de la pasión de lo rojo” (3).

Esta hegemonía de la imagen como *cualidad ampliada* permite poner en cuestión las relaciones sujeto-objeto (como lo hace la filosofía desde Nietzsche en adelante), y la noción tradicional de discurso hegemonizado por la *expresión de una subjetividad* atribuidas a la poesía desde el Romanticismo. Reflexiones muy cercanas a las de Bachelard aparecen en el capítulo “Percepto, afecto, concepto” de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1991). Lo que Bachelard proponía como específico de la imagen poética, aparece en Deleuze-Guattari como caracterización del arte en general, campo en el que incluyen a la literatura, la arquitectura, la pintura y la música, con menciones muy aisladas al cine. Una lectura en común entre estos autores (la filosofía de Henri Bergson) sirve como punto de partida para considerar muchas de sus conclusiones: en especial, la manera en que en esta noción de cualidad ampliada, que supera los datos de la sensibilidad, se imbrican las categorías de tiempo, espacio, memoria y subjetividad a partir de la percepción. Todas estas nociones además se hallan hoy en el centro de debate del pensamiento teórico a partir de las nuevas sistematizaciones de la física contemporánea (cfr. Hawkins 1988), la filosofía y la relación de estas con las nuevas tecnologías y la cultura de masas. En el siglo XX, se sabe, nos hallamos ante una nueva revolución perceptual que lleva a la reconsideración de las relaciones sujeto-objeto: podemos pensar el poema contemporáneo como un objeto estético privilegiado para leer la trama de las nociones que el pensamiento de nuestro siglo pone en primer plano.

## 1. IMAGEN Y SONIDO

El predominio de la imagen en el poema, tal como es explicitada por Bachelard, aparece claramente ya en la concepción estética del Simbolismo y, a principios de siglo, tanto en la vanguardia centroeuropea como en poetas anglosajones como T.S.Eliot y su teoría del “correlato objetivo” (1920, 100); o Ezra Pound, para quien la *fanopoeia* (“proyectar una imagen visual sobre la mente del lector”, 1934, 35), constituye una de las propiedades específicas de la poesía. Así, se enfoca en primer plano la visualización como efecto del lenguaje en el poema: tonalidades de color, luminosidad y oscuridad, efectos de movimiento y focalizaciones de detalle en las que surge o se fragmenta un cuerpo (humano o no) percibido en el espacio. Pensemos, por ejemplo, en la poesía de Ungaretti, o en la de Oliverio Girondo. Si leemos:

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol  
 (“Croquis en la arena”)

este verso *incipit* dispara ante nosotros una clara imagen visual: posibilidades de la imagen poética que la acercan a la imagen pictórica o cinematográfica. De la misma manera se puede pensar en una analogía que una las sensaciones táctiles y visuales que despierta “empolvada” con el efecto de la pincelada gruesa o el trabajo con la espátula en un cuadro: el movimiento de la cámara se ralentiza. Sin embargo, el poema es un hecho de lenguaje y su material verbal se halla dispuesto de una determinada manera por el verso; y esto implica una serie de efectos específicos. Podemos decir, entonces, que la sensación de movimiento del verso de Girondo no solo se da por el significado y la aparición de un verbo (se pasea) sino por los desplazamientos de significado sobre el eje de la contigüidad contextual que implican figuras como la sinécdoque (cfr. Muschietti 1982): así la focalización en el femenino “empolvada” salpica de maquillaje blanco y saturado los femeninos “playa” y “mañana”. Efectó de ecos y de condensación que dibuja además la imagen de una mujer sobre la arena; bloque en el que confluyen sobre el detenimiento en “empolvada” los juegos de una cámara lenta en la imagen y un agravamiento en el sonido. Cámara para la visión y cámara de resonancia. Los ecos resultan envolventes en la repetición de algunos sonidos que reaparecen (a-m-l-pl-s) o de esquemas acentuales que forman una determinada figura tonal desenvolviéndose en el tiempo.

Nos situamos así ante la segunda de las características que hacen del poema un *mixto*, y que Ezra Pound denomina *melopoeia*, mientras afirma: “la poesía empieza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la música”(12). En el mismo sentido se halla la definición de Eugenio Montale: “La poesía es un monstruo: es música hecha con palabras” (1960). Esta cualidad musical del poema, que también sabemos fue puesta de relieve por Valéry, y fue llevada por

Rubén Darío a su flexión máxima en el verso castellano, alude al rasgo formal que en 1923 Iuri Tinianov denominó principio constructivo del discurso poético: el ritmo. Es decir, *repetición* en sus condiciones máximas (aliteraciones, paralelismos, anáforas, rimas y esquemas acentuales) o mínimas (el encuentro con el espacio en blanco al fin de cada verso). Brevedad, unidad y compacidad, como bien explica Tinianov, construyen una fuerte trama textual que sobredetermina el material verbal y a la vez lo dinamiza, y produce el “indicio fluctuante” de sentido propio del contexto poético: ambivalencia, indecibilidad, multiplicidad de posibles.

Una vez más la definición de Pound resulta certera: “El ritmo es una forma trazada en el tiempo” (34). Se sintetizan de este modo los elementos que la poesía cruza en su condición de *mixto* (el “monstruo” del que hablaba Montale): imagen y sonido, pintura y música, espacio y tiempo, yuxtaposición y movimiento, forma cerrada y forma abierta, repetición y diferencia. Mixto que hace de la poesía una perpetua paradoja, que Jaques Derrida iconiza en la figura del *erizo*: hecho un ovillo junto a sí mismo, el poema hiere y es herida al mismo tiempo, “entre la ciudad y la naturaleza, a la vez público y privado, *absolutamente* lo uno y lo otro”; atado a la irremplazable *literalidad de la letra*, se confía a una cierta exterioridad de autómatas, a las leyes de la mnemotecnia, porque espera ser aprendido de memoria. Así, el poema sella conjuntamente el sentido y la letra, “como un ritmo que espacia el tiempo” (1989-90, 168).

## 2. PAISAJE Y PERCEPCIÓN AMPLIADA, MEMORIA Y DESPERSONALIZACIÓN

Aunque el saber de la enciclopedia relaciona la noción de *paisaje* exclusivamente con las artes plásticas (“Pintura, grabado o dibujo que tiene por objeto la representación de un lugar natural o urbano, frecuentemente con figuras”), es evidente que la cercanía que antes mencionábamos entre poesía e imagen, poesía y pintura, hace casi inevitable, relacionar poema y paisaje. Más aún si consideramos, siguiendo a Foucault, que el espacio del sueño (condición de posibilidad del poema) es el del paisaje, donde se juega la trama de proximidad y lejanía, en la intimidad entre yo y cosa.<sup>1</sup> Y aun en la obra de poetas cuya propuesta estética ha sido leída como poética de la “interioridad”,<sup>2</sup> la remisión

<sup>1</sup> “Antes que geométrico, o geográfico, el espacio [del sueño] se presenta de entrada como un paisaje: él se da originariamente como la distancia de plenitudes coloreadas o la de lejanías perdidas en el horizonte.[...], el paisaje está paradójicamente cerrado por la abertura infinita del horizonte.” (Foucault 1954, 101; la traducción es mía)

<sup>2</sup> Para el significado de esta “interioridad”, cfr. Muschiatti, Delfina (1991), cfr. también la lectura de Juan L. Ortiz y Alejandra Pizarnik. “Existen, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacemos ver aquello que no percibimos naturalmente. Estos son los artistas. [...] Bastaría, pues, el arte para mostrar que es posible una extensión de las facultades de percibir.” (Bergson 1941, 110-111)

al paisaje actúa siempre como una pincelada en el raptó de la sensación, borrando precisamente la oposición entre interior y exterior:

Y un atardecer levantó frente a mí  
 esa copa del cielo que tenía un color de álamos mojados...  
 (Olga Orozco, "No hay puertas")

Estos versos, que forman parte de un extenso poema, ponen la categoría de *percepción* en primer plano: se hallan bajo el dominio de una o varias cualidades ampliadas, que adquieren prioridad más allá de cualquier rasgo de subjetividad, o de indicio de representación; son un ser de sensación. En este sentido, Bergson ubicaba al arte como una de las posibilidades de acceso a la *percepción ampliada*.<sup>3</sup> El arte, junto a la percepción no domesticada de los niños, son ejemplos —dice Bergson— de que es posible salirse de la percepción automatizada, que la inteligencia dirige con vistas a la acción.<sup>4</sup> Sabemos que en el caso del funcionamiento motriz de la percepción sensorial, la repetición es el operador fundamental y con ella se constituye la *memoria automática* que el organismo vivo necesita en el plan/o de la atención a la vida. Surge así una instancia maquina en la respuesta a la excitación, que selecciona lo útil, y opera por lo tanto un recorte: "Implícitamente se le atribuye a la materia organizada cierta capacidad *sui generis*, el misterioso poder de montar máquinas muy complicadas para sacarle partido a la simple excitación cuya influencia recibe" (Bergson 1908, 74). El ojo, por ejemplo, existe como respuesta a la luz, y por ello, podemos ver: "Nuestro ojo saca partido de la luz al permitirnos utilizar, mediante movimientos de reacción, los objetos que vemos como provechosos, y evitar los que vemos como perjudiciales." (ibidem)

La poesía tiene su *sine qua non* en la repetición, pero con ella monta una máquina que amplía el recorte y tiene como efecto, su opuesto. En este sentido, debe quedar claro, como afirman Bachelard y Deleuze-Guattari, que el arte es una re-duplicación de la vida. En esa vía paralela que el arte compone está su fuga de los marcos de la percepción automatizada y el pasaje a lo que Bergson llama "la atención al plan/o del sueño". En este sentido habla también Adorno cuando distingue la percepción estética ante el paisaje natural y la percepción que el arte propone: "Todo lo que la naturaleza no puede dar, aunque quisiera, lo dan las obras de arte: hacen abrir de golpe los ojos" (1970).

Si tomamos a la literatura como *perceptrón*: "una máquina que reproduce artificialmente procesos perceptivos" (Link 1993), decimos: 1. que la poesía, dadas las características de su producción textual, potencia al máximo los efectos

<sup>3</sup> Virilio nos habla de "picnolepsia infantil": esos estados de suspensión del tiempo cronológico habitual en el que se sumergen los niños. Para el adulto, tiempo perdido irrecuperable.

<sup>4</sup> Cfr. el estudio sobre Baudelaire en Benjamin (1938-1939).

de la literatura como percepción; 2. que esta máquina opera en sentido contrario que la de la percepción automatizada. Así, el “abrir de golpe los ojos” que Adorno atribuye al arte se vuelve una ampliación de las “condiciones de visibilidad”, que operan en una sociedad en un momento histórico determinado e inciden en la cristalización de un sentido hegemónico (cfr. Delfino 1993).<sup>5</sup> La luz del poema, entonces, nos pone en contacto con esa “conspiración de invisibilidades” que Pizarnik delataba en sus textos: una ventana abierta al infinito.<sup>6</sup>

El mixto paradójico una vez más: un sistema cerrado en la red de la repetición (que en el caso de la percepción automatizada se da como recorte y pérdida de lo inútil, yuxtaposición de la materia vuelta espacio finito), se vuelve sistema abierto en el que la repetición es cambio y diferenciación infinita: un mixto que conjuga los dos movimientos bergsonianos del tiempo, contracción y expansión.<sup>7</sup>

En la poesía, dijimos, la repetición está al servicio de la percepción ampliada, del acceso al plan/o del sueño. Si el sueño es uno de los planos de máxima distensión del tiempo y en ello se vincula con la memoria pura, en la recuperación del recuerdo inútil, ineficaz, inerte, focalizado en el fragmento y el detalle (cfr. Freud 1900); si en ese plano de máxima distensión, los fragmentos alcanzan una yuxtaposición similar a la de la materia que produce el espacio tal como lo concebimos en la vida útil, el sueño trabaja con el esquema de la materia (extensión, yuxtaposición espacial) pero en sentido inverso. Es decir, recupera aquello que cae del campo de la percepción automatizada, y que por ese recorte cae en el dominio de lo no-perceptible, de lo no-visible: en el olvido; pero que permanece intacto en la acumulación de la memoria pura. El paralelo de funcionamiento con el poema resulta claro. Pero entre uno y otro, poema y sueño, el espesor del lenguaje levanta el umbral de la diferencia: el poema genera su propia gramática (como el sueño), y distanciándose del lenguaje instrumental, repone la escena del sueño como experiencia imaginaria, su infinita plasticidad, donde “todo dice yo” (cfr. Foucault 1954). Y por esa vía precisamente, el yo se pierde en la impersonalidad más radical.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Rilke (1903-1921) insistía en esta función de la poesía: hacer visible lo invisible.

<sup>6</sup> Deleuze da en *Repetición y diferencia* (1969) un lugar privilegiado a la poesía, en especial cuando distingue —siguiendo a Pius Servien— el lenguaje de las ciencias del lenguaje lírico, en el que cada término es irremplazable y solo debe ser repetido; y en las páginas que le dedica al ritmo y la tonalidad.

<sup>7</sup> Foucault (1954) discute arduamente con Freud la tesis de que el sueño se construya únicamente sobre los materiales de lo ya vivido, del recuerdo. Foucault insiste (como Deleuze desde Nietzsche) en positivizar la repetición: “El sueño implica el sentido de la repetición solo en la medida en que esta es justamente la experiencia de una temporalidad que se abre sobre el porvenir y se constituye como libertad” (99, la traducción es mía).

<sup>8</sup> Cfr. con lo que afirma Deleuze en *El bergsonismo*: “La intuición es más bien el movimiento por el que salimos de nuestra propia duración para afirmar y reconocer inmediatamente la existencia de otras duraciones por encima o por debajo de nosotros” (31). Si la poesía, como el arte en general,

Una vez más la paradoja. Si el poema toma gran parte de sus materiales de la memoria inconsciente (sobre el plano de la articulación de la subjetividad y la individuación), produce con ellos el efecto de temporalización opuesto: arrasa con la instancia de personalización hacia el bloque de sensación (percepto y afecto), mueve al lenguaje de la sucesión lineal y de la estructura sujeto-objeto, en tensión hacia la música y el color. El poema, que tiene como una de sus condiciones la disposición espacial, pone al lenguaje en el otro dominio del tiempo: el del absoluto como diferencia. Con razón se ha dicho que el lenguaje poético tensa el lenguaje hasta sus máximas posibilidades.<sup>9</sup> Según Heidegger, lo pone en estado de peligro; según Bachelard, en estado de emergencia. La extrema peligrosidad del lenguaje poético tiene su anclaje en la propuesta de un mixto que conjuga, como hemos dicho arriba, imagen y sonido, y desterritorializa así el lenguaje como espacialización del tiempo: se abre a la percepción ampliada, arrasa con la noción de yo biográfico, y se inscribe en el tiempo como cambio y diferencia cualitativa.

En este sentido, es importante el trabajo con el fragmento. No solo en el contexto del poema: es decir, la capacidad de un verso o de una unidad léxica para desprenderse de la red sintáctica en la que se halla y establecer múltiples relaciones horizontales y verticales, de sonido y de sentido, con las otras unidades del poema; sino en lo que podríamos llamar un funcionamiento cultural más amplio. Me refiero a la posibilidad que ofrece el poema de que uno de sus fragmentos se desprenda y sea *recordado* (no olvidemos las precisiones de Derrida) aislado de su contexto, arrancado de las connotaciones de persona biográfica, de experiencia individual, y aun de la firma de autor. Versos que funcionan autónomos, en su capacidad de fulguración, bajo el dominio de cualidades ampliadas, en el cruce de imagen y sonido. Este carácter fragmentario, que tiene su punto de partida en "Un golpe de dados" de Mallarmé y que en la poesía de vanguardia se vuelve programático, distorsiona las relaciones tradicionales entre fragmento-todo, erosionando las fronteras entre uno y otro. Una vez más en el dominio del tiempo como cambio cualitativo, la noción de entidades con identidades precisas desaparece.

El poemario, fuera de la sucesión lineal, es también un libro de múltiples entradas, que podemos abrir en cualquier página: sujeto al azar, el libro de poemas no se rige por el sentido vectorizado de la prospección-retrospección. Aún más, el poema combina lo envolvente propio de un sentido (el oído) con la sucesión lineal propia del otro (la vista) en una de sus características radicales:

es una forma de la intuición para Bergson, esta forma está dada a partir del movimiento del lenguaje instrumental al bloque de sensación: de la identidad civil al fluido impersonal, se sale de la propia duración hacia las otras duraciones. Como un choque de cuerpos en el espacio.

<sup>9</sup> Cfr. la desautomatización u *ostranenie* (extrañamiento) de los formalistas en el clásico de Víctor Shklovsky (1917).

la potencia de lectura recursiva e infinita.

Nuevamente digo: se pone en cuestión la definición tradicional desde el Romanticismo, de la poesía como expresión de una subjetividad. A ella no ha podido sustraerse Bajtín, por ejemplo, con su teoría de la “palabra monológica”, propia del poema (1935), ni Lukacs en sus teorizaciones sobre la novela (1923). A pesar de la recurrencia de la palabra *yo* en el texto poético, y de la imposibilidad de los teóricos de establecer una categoría mediadora entre el yo del poema y el nombre de autor (cfr. Mignolo 1982, Reusz de Rivarola 1989), resulta claro que las condiciones de funcionamiento del texto poético proponen una disolución de las fronteras entre sujeto y objeto, y niegan al poema como “expresión de una interioridad”. Por el contrario, el poema se despliega en el lenguaje, en el esquema de la materia (la pura exterioridad) para insistir en el movimiento contrario, el del tiempo como diferencia, en el que las entidades pierden sustancia.

A modo de ejemplo, trabajamos sobre unos versos de Diana Bellessi:

Sueño  
 dos veces en dos días retorna el ciruelo rojo  
 a mi sueño  
 (de *El jardín*)

Es obvia la insistencia en la repetición y la recursividad, que des-fijan los indicios lingüísticos que apuntan a la personalización (sueño; mi). La palabra *retorna* actúa como centro en la disposición espacial y anclaje en la saturación semántica de la repetición. Si, por un lado el verso sigue la disposición lineal de la escritura; por el otro, el retorno de los sonidos (d-s-r, e-o) levanta por sobre el plano espacial una cualidad sonora dominante que se conjuga con el color: el rojo luce, destella y raspa. Por esta vía el detalle adquiere un primer plano telescópico y estereofónico; y el mixto (imagen y sonido), contamina por la repetición y graba sobre las unidades léxicas una inestabilidad que las diferencia de sí. El sueño verbo se vuelve sueño sustantivo que barre con el resto personalizado del *mi* sobre la tonalidad melódica en *s* y *o*, y esta a su vez confluye en el color, suspendido, como una mancha en el final del verso.

Fluido temporal y yuxtaposición espacial en el funcionamiento paradójico del poema: se construye sobre la repetición y se abre a la percepción ampliada; sobre la yuxtaposición espacial se dispara a la diferenciación temporal; conjuga imagen y sonido (como la t.v.) y opera contra el sentido hegemónico, ampliando las condiciones de visibilidad; focaliza el detalle y de allí nos pone en contacto con un infinito no visible; recupera la a-subjetivación del sueño para llevarla a la impersonalidad más radical de cara a una historia objetiva; se construye en una red sumamente cerrada de relaciones y se libera en fragmentos autónomos; potencia al máximo la capacidad de significar del lenguaje y a la vez lo

desterritorializa hacia la sensación de la imagen y del sonido. De este modo, también el paisaje se abre en la poesía contemporánea al asalto perceptual que re-define las nociones tradicionales de espacio, tiempo y subjetividad. El “monstruo” del que hablaba Montale, insiste en borrar los límites entre adentro y afuera, sujeto y objeto, materia y memoria, y a partir del rapto de la imagen-sonido se abre a la instancia del tiempo como cambio y diferencia.

DELFINA MUSCHIETTI

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- ADORNO, THEODOR W. 1970. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1977.
- BENJAMIN, WALTER. 1938. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- BACHELARD, GASTÓN. 1957. *La poética del espacio*, México, FCE, 1991.
- BAJTIĆ, MIJAIL. 1935. “Discurso poético, discurso novelesco” en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975. Traducción de Bárbara Crespo y Margarita Mizraji para la cátedra Teoría y Análisis “C”, 1987.
- BERGSON, HENRI. 1908. *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- DELEUZE, G. 1969. *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- \_\_\_\_\_. 1958. *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- DELEUZE, GILLES-FÉLIX GUATTARI. 1991. *¿Qu'est-ce la philosophie?*, Paris, Minuit. (traducción Barcelona, Anagrama, 1993.)
- DELFINO, SILVIA. 1993. “Introducción” a *Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires, La Marca.
- DERRIDA, JACQUES. 1988. “¿Qué es poesía?”, en “Hermenéutica y posestructuralismo”, *Er. Revista de Filosofía*, 9/10, Sevilla, invierno 89-verano 90.
- ELIOT, T. S. 1920. *The sacred wood*, New York, Barnes and Nole, 1966.
- FOUCAULT, M. 1954. “Introduction” (a Binswanger *Le Rêve et l'Existence*), en sus obras completas *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- FREUD, S. 1900. “La interpretación de los sueños”, *Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993.
- HAWKINGS, S. 1988. *Historia del tiempo. Del Big-bang a los agujeros negros*, Barcelona, Crítica.
- HEIDEGGER, MARTÍN. 1937. “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, Buenos Aires, FCE, 1988.
- LINK, DANIEL. 1993. “¿Qué es la literatura?”, en *Literator IV*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.
- LUKACS, G. 1923. *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1970.
- MCLUHAN, MARSHALL. 1967. *El medio es el mensaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- MIGNOLO, WALTER. 1982. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, enero-junio, 1982.

- MONTALE, EUGENIO. 1960. "La poesía es un monstruo", entrevista publicada en *Quaderni milanesi*, 1, y reproducida en *Diario de poesía*, 18, otoño 1991.
- MUSCHIETTI, DELFINA. 1982. "Correferencialidad y desplazamiento en el discurso poético", en volumen colectivo *La metáfora*, Buenos Aires, Hachette Universidad, (en prensa).
- \_\_\_\_\_. 1991. "O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea", en *Actas del I Seminario Regional Sul Da Associação Brasileira de Literatura Comparada "Identidade e Representação"*, Florianópolis, Univ. Sta. Catarina, Brasil.
- \_\_\_\_\_. 1990. "Poesía y paisaje: exceso e infinito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, abril 1995.
- POUND, EZRA. 1934. *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1977.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA. 1989. "¿Quién habla en el poema?", *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RILKE, R. M. 1903-1921. *Teoría poética*, Madrid, Júcar, 1987.
- SHKLVOSKY, VÍCTOR. 1917. "El arte como artificio" en *Antología del formalismo ruso*, Buenos Aires, CEAL, 1971. Selección de BEATRIZ SARLO SABAJANES.
- TINIANOV, IURI. 1923. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- VIRILIO, PAUL. 1980. *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.



## MASOTTA: ENTRE LA CONCIENCIA Y LA ESTRUCTURA.

En el prólogo de *Conciencia y Estructura*, fechado el 17 de abril de 1967, Masotta invita a sus lectores a realizar una lectura *acumulativa* de los ensayos y artículos que componen este volumen: “Lo que no es dicho —declarado— en un lugar, se halla completamente declarado en otro”(11) alega como razón fundamental. Esta expresión de voluntad de que los ensayos sean leídos como totalidad revela desde un principio una concepción determinada de la obra de un autor: la obra como *corpus* orgánico. Esta concepción permite y funda a la vez la posibilidad de sistematizar las posiciones filosóficas e ideológicas que sustentan estos trabajos, las cuales, efectivamente, se hallan diseminadas en la totalidad de la obra. De este modo, Masotta invita al lector a reunir los fragmentos dispersos a lo largo del libro que, como las piezas de un rompecabezas, adquieren sentido pleno solamente en tanto conforman una figura total.

Si esta es la tarea que Masotta propone a sus lectores, no es otra la tarea que él mismo lleva a cabo como crítico. En el artículo “Sur o el antiperonismo colonialista” —que abre la sección de ensayos sobre crítica literaria incluida en este volumen— dos afirmaciones, dos verdades —como él mismo dice— se contextualizan una a la otra al ser reunidas en una lectura crítica; pero esta contextualización mutua hace surgir una contradicción entre ambos enunciados, de manera tal que estos adquieren una nueva significación: “Por un lado [...] el rechazo casi apodíctico de un mundo cuyo ‘normal funcionamiento’ supone la ‘miseria’; por otro [...] la afirmación de que la dignidad humana es inseparable de la dignidad [...] del artista.[...] Pero basta que en *Sur* sean afirmadas las dos del mismo golpe y con fuerza equivalente para que reencontremos el fundamento general del anticomunismo” (98). De este modo, Masotta pone en escena un método crítico cuyo resultado inmediato parece ser el surgimiento de un nuevo sentido: un lector atento puede encontrar en los textos más de lo que ellos dicen, concluye en “Sobre la Crítica Literaria en la Argentina”. Y el hallazgo de este plus de significación en los textos tendría que ver con una tarea crítica que se propone exhibir, desenmascarar las contradicciones del texto. En “Explicación de Un Dios Cotidiano”, ensayo donde reflexiona sobre la obra de David Viñas,

expone el fundamento teórico que sostiene este gesto crítico: “Partiendo [...] del hecho de que es imposible coincidir consigo mismo, de que nadie es igual a sí mismo, de que cada uno de nosotros existe arrancado de sí [...], solamente por medio de una farsa, fingiendo, es posible afirmar el ‘sí igual a sí’[...]. La desgracia de los hombres *íntegros* [...] es que [...] en cambio de ser *uno*, ellos son, desde el comienzo, *dos*” (124). Se trataría entonces de un ejercicio de la crítica casi en el sentido etimológico del término: separar, discriminar los elementos de la contradicción.

Este gesto de exhibición de las contradicciones recorre como una columna vertebral todos los ensayos de crítica y literatura. Así, en “Lugones y Ghiano: antimercantilistas” se pregunta: “¿Sabrá Ghiano [...] que el método crítico que él emplea en su estudio de Lugones y que deja entrever claramente su propia metódica espiritual y su modo de pensar, es la réplica exacta de aquél que hizo la suerte de ese ‘mercantilismo’?” (167). En “Ricardo Rojas y el Espíritu puro” afirma que Rojas “se define [...] por un doble respeto: [...] se escogía nacionalista porque sentía que el nacionalismo estaba en él, que el sujeto en él se empastaba en la sustancia indigenista; y simultáneamente, respetaba las ciudades, los libros, los premios literarios” (146).

En el artículo sobre *Sur* cuestiona que la revista, proponiéndose decir la verdad, *habla* sobre la situación del intelectual de detrás de la cortina de hierro, sobre los campos de trabajo soviéticos; pero a la vez *calla* sobre la empresa de colonización yanqui en el sudeste asiático o en centro y Sudamérica y sobre el macartismo cultural en los Estados Unidos. Esta dialéctica de la palabra y el silencio, del hablar y el callar, constituye uno de los ejes más recurrentes de los ensayos y aparece explotada como una de las contradicciones más productivas para el trabajo crítico: no solo el artículo sobre *Sur* se organiza alrededor de esa dicotomía que forma sistema “con la dinámica contradictoria del pensamiento de los intelectuales pro-occidente” (98); en “Explicación de *Un Dios Cotidiano*” la oposición *denunciar a boca de jarro/callar mucho de lo que se sabe sobre ese algo* adquiere connotaciones particularmente estratégicas en tanto tiene que ver con la posibilidad de aceptación de lo relativo frente a lo absoluto, aceptación que Masotta postula como necesaria para propiciar cualquier intento de cambio de la realidad. Nueva especularidad entre la crítica y su objeto, Viñas —como Masotta— *calla* un acontecimiento para *hablar* de él después (129).

La concepción de la obra de un autor como totalidad plena de sentido aparece desplegada principalmente en el ensayo sobre Viñas. Masotta elige un momento clave en la novela, la denuncia de Ferré a Porter, que se inserta precisamente en la dicotomía hablar/callar. Pero ese momento clave adquiere significación, dice, en función de las novelas anteriores de Viñas: “La época de la violencia [...] habría terminado para este autor, él mismo la habría enterrado en *Un Dios Cotidiano*” (125). De este modo, el *corpus* aparece como inseparable de la persona del autor, y un texto en particular, en este caso la novela *Un Dios*

*Cotidiano*, constituye un *acto* del autor: el entierro de la violencia. En efecto, la obra, en tanto producto de la actividad individual, no se separa de la persona —afirma en “Roberto Arlt, Yo Mismo” —. “Como hacerse escritor no es más que una manera de *hacerse* hombre y como un escritor no tiene otro modo de conseguirlo que a través de aquello que escribe; no se podría entonces hablar de la vida de un autor sin vernos remitidos a su obra, ni sumirnos en su obra sin emerger en la superficie de su vida” (156). En virtud de esto, al reflexionar sobre *Sexo y Traición en Roberto Arlt*, se pregunta: “¿Qué había de aparecer en aquel libro de lo que era yo?” (180).

Esta concepción de la obra como totalidad orgánica inseparable de la persona del autor, donde cada elemento particular, cada texto —digamos— adquiere significación en función de los demás textos con los que forma sistema, permite a Masotta introducir el concepto de *evolución*: “¿Será que hay que ver en esto la evolución del autor?” (126) —se pregunta—. Sin embargo, la posibilidad de hablar de evolución remite nuevamente a otro de los presupuestos del método crítico de Masotta: a la no coincidencia del sí consigo mismo. Puesto que lo que es idéntico a sí mismo —las esencias— no es pasible de evolucionar. Solo lo que no es igual a sí mismo admitirá movimiento y cambio: “Es porque el yo no es igual al yo, por lo que hay desarrollo, tiempo, dialéctica de los acontecimientos, historias individuales e historia del mundo” (135). La estructura misma de la contradicción se presenta entonces como condición de posibilidad para la evolución y el cambio, en la medida en que lo contradictorio destierra la categoría de esencia. “Como dice Hegel, ya no veo al otro como *esencia* y de ahí la posibilidad efectiva de cambiarlo” (135). El reconocimiento de este valor de la contradicción se explicita en el ensayo sobre Rojas, inmediatamente después de la puesta en escena de la contradicción antes señalada: “Este doble y desencaminado respeto [...] está en la base del crecimiento de su obra” (146).

Ahora bien, si esa no coincidencia del sí consigo mismo tiene que ver con la posibilidad de evolución y de cambio, es lícito pensar que es precisamente el *cambio* la finalidad apuntada por un gesto crítico que consiste fundamentalmente en la exhibición de las contradicciones. En efecto, la idea de evolución aparece siempre vinculada al principio ético que subyace a toda la crítica de Masotta: el compromiso político. En alusión a David Viñas, dice: “Yo creo que es necesario saludar en ella [la evolución], la politización del autor, el tardío intento de puesta al paso de sus preocupaciones con el modo de pensar más general de los hombres de izquierda de su época” (126). No hay para Masotta actividad intelectual ajena a una ética política. Así, una proposición condicional que inicia una frase de “Sur...”: “Si tuviéramos aquí lugar para ejercer una crítica estrictamente estética[...]” (97), remite, para completar su figura, a las declaraciones de “La Crítica Literaria en la Argentina”, donde la insuficiencia de ejercitar este tipo de crítica aparece explícitamente enunciada.

En efecto, en este ensayo postula la necesidad de: 1-pasar de un análisis minucioso del estilo a la significación *política* de la obra; 2-pensar la relación entre la calidad de la obra y el compromiso político del autor. Y si, en su opinión, no hay crítica literaria seria en nuestro país, ello se debe a que si bien:

[...]hay ensayos críticos bastante documentados sobre autores argentinos [...], [en ellos] aparece todo menos la comprensión última de la significación [política, podríamos agregar] de la obra. El problema más arduo con que debe enfrentarse quien intenta hacer crítica es el de la conexión entre el 'análisis inmanente', es decir, el análisis del estilo y el nivel de las significaciones que reside en lo histórico y lo político. [...] El análisis científico del estilo no puede ser más que un instrumento, nunca un fin en sí. (174-5)

Paralelamente, una preocupación constante por ubicar *valorativamente* los autores estudiados recorre los ensayos de Masotta. Expresiones tales como "es preciso colocar a este crítico [Ghiano] entre los peores escritores argentinos" (167); "a nuestro parecer es [Lugones], hay que decirlo, perfectamente vituperable" (152); "sería fácil demostrar el bajo nivel cultural de los artículos que componen este número [de *Sur*]" (97), exhiben la necesidad de establecer un ordenamiento crítico dentro del espacio literario, ordenamiento que obedece a razones ideológicas y estéticas al mismo tiempo ya que "el prestigio del autor le puede venir no sólo de la calidad del texto sino de su ideología" (173). Y para establecer este ordenamiento juega como herramienta fundamental de valoración ideológica el concepto de *utilización* de la obra literaria, que podría definirse como la función ideológico-política que una obra es pasible de cumplir en un espacio cultural dado, más allá de cuáles hayan sido las intenciones de su autor. En el artículo sobre Viñas, refiriéndose a la obra teatral *Sarah Goldman*, dice: "Detrás de las posiciones antisionistas de Viñas, o mejor, asimilacionistas, el espectador en muchos casos no ha podido privarse del sentimiento de hallarse ante una nueva forma transfigurada de antisemitismo. [...] Yo creo que entonces *Sarah Goldman* podría ser utilizada de propaganda para esa política" (126-7). Y en "Anotación para un Psicoanálisis de Sebrelí" sostiene que "las ráfagas sebrelianas contra la Universidad [...] coinciden actualmente con las opiniones que en el interior de los grupos de poder presionan para intervenir a la Universidad en la Argentina" (200, n.3). La coincidencia no reside en que esos juicios sean semejantes, sino en que el juicio de Sebrelí complementa "los juicios de los sectores ultraliberales y nacionalistas que quieren terminar con la Universidad" (201, n.3). "En una sociedad en la que hay víctimas y verdugos [...], no se puede no estar con los primeros sin hacerse cómplice de los segundos" dice en "Sur o el antiperonismo colonialista" (101). Y Victoria Ocampo es burguesa —continúa— aunque ella misma no se reconozca como tal. Esto significa entonces que el verdadero compromiso ideológico del intelectual excedería el ámbito de la conciencia para desplegarse plenamente en la estruc-

tura, en la medida en que el compromiso no podría desvincularse nunca de las eventuales *utilizaciones* de las que una obra pueda ser objeto.

Si Victoria Ocampo es burguesa aunque ella misma no se reconozca como tal, esta no coincidencia del sí consigo mismo solo se pone en evidencia a partir de la aparición de la mirada de un otro —un no-yo, en términos sartreanos— que, en tanto mira, cosifica. La tarea del crítico se postula entonces como una mirada-otra sobre una conciencia-objeto, mirada que convierte a esta conciencia en una cosa diferente de lo que dicha conciencia es para sí. La mirada crítica establecería, en última instancia, la diferencia sartreana entre el ser-para-sí y el ser-para-los-otros.

En virtud de todo esto, el *corpus* de un autor determinado, su novelística —como en el caso de Viñas— adquiere su sentido de acuerdo con la función política que es pasible de cumplir. Ahora bien, la noción de *sentido* aparece siempre en la crítica de Masotta ligada a la idea de *totalidad*: *Un Dios Cotidiano* “es una novela alegórica, y el asunto se convierte entonces en una señal que apunta hacia la totalidad de lo real, o lo que es lo mismo, hacia el *sentido* de esa *totalidad*” (122). Y luego: “Queda entonces preguntarse por el *significado* y la estructura de esa *zona* de mundo [...]” (123). Según esto, el sentido sería predicable de la obra de un autor en tanto esta obra —conformada por la serie de obras particulares— es considerada orgánicamente como un todo. El significado, por el contrario, es lo que corresponde al fragmento. Si el *corpus* tiene sentido en totalidad, cada una de las obras que forman parte de él adquiere sentido en relación con esa totalidad pero conserva de todas maneras una significación que le es propia, particular y específica en tanto es considerada individualmente. En efecto, siempre en relación con la obra de Viñas dice, por ejemplo: “Pero es necesario entonces referirnos [...] al modo de insertarse la temporalidad en esta *novelística* para tratar de aclararnos el *sentido* de su dinámica, e iluminar el *significado* de la tesis subyacente en *Un Dios Cotidiano*” (128).

Esta cita establece, además, otra vinculación fundamental en la crítica de Masotta: la posibilidad del sentido aparece ligada a la idea de temporalidad. En efecto, si el sentido tiene que ver con la totalidad y, por otro lado, la posibilidad de evolución es predicable solo dentro de la totalidad, en la medida en que la evolución implica necesariamente una mediación temporal, la temporalidad se postularía como condición necesaria para el surgimiento del sentido. El sentido, por oposición al significado inherente al fragmento, implica direccionalidad, evolución, movimiento hacia determinados fines que a su vez se postulan siempre como políticos. No es posible el sentido sin un transcurso temporal —entre una y otra obra del *corpus*, por ejemplo—. Así, del mismo modo en que la posibilidad del sentido solo puede jugarse en la exterioridad del fragmento, aparece, en tanto se mide en términos políticos, vinculada con la exterioridad de la conciencia del autor. El sentido, en tanto es exterioridad y relación, solo puede desplegarse a nivel de la estructura. Por el contrario, el significado, inherente al

fragmento, a la parte considerada en sí misma, no se despliega ya en la exterioridad del para-los-otros, en la estructura, en lo relacional, sino en el parásí, en la interioridad de la conciencia: “Hay en todo acto un conocimiento, para quien lo realiza, de la *significación* del acto” (55).

La actividad crítica podría ser pensada entonces como una mirada estructurante sobre un objeto; mirada que, a partir de la puesta en relación de ese objeto con su exterioridad y con su propio funcionamiento en la estructura, haría surgir el sentido de dicho objeto. Esta tarea crítica a su vez aparece organizándose sobre el eje de oposiciones hablar/callar: “[...] el hombre de letras que tiene algo que decir en una sociedad nueva, no debe impedirse intentar hablar cada vez que las coyunturas culturales de la sociedad actual se lo permitan” (175-6). Ahora bien, en el ensayo sobre Viñas, dice: “El lanzamiento hacia el mundo que la actitud de escribir supone no podría ser sino una autoapertura del escritor, una autoincisión que permitiría salir lo que se llevaba adentro [...]” (123). Y luego: “Era imprescindible abrir las compuertas para que la cosa fluyera” (124). Estas últimas citas remiten a una serie de metáforas recurrentes que ponen en escena una concepción particular de la escritura: “La manía justificatoria del actual gobierno [...] *chorrea* de las páginas de *Sur*” (104); “frente a la *hemorragia* de espiritualidad del grupo *Sur*[...]” (97); “*Don Segundo Sombra* no es [...] sino [...] un *vómito* de belleza” (116); “en la medida en que de esa *sangría* hemos visto aparecer una primer novela [...]” (130), etc. De este modo, queda establecida una estrecha vinculación entre el acto de escribir, la escritura misma, el *corpus* textual, y el propio cuerpo del autor. Todo lo cual parece sugerir que no habría escritura posible sin cuerpo, es decir, sin la encarnación de la conciencia en un cuerpo, en la medida en que no habría posibilidad de apertura a la exterioridad sin encarnación. La encarnación aparece como condición *sine qua non* para la apertura a la exterioridad: “Para abrirse hacia el mundo había que comenzar por evacuar los fantasmas” (131), dice en “Explicación de Un Dios Cotidiano”. Nuevamente aquí resulta necesario remitirse a otro artículo para completar la figura. Es en “El Platonismo de Güiraldes” donde queda explicitada la condición de *fantasma* como contrapartida de la *carne*: “En la nueva versión, el peón [...] sería carne. El patrón en cambio [...] no sería más que un fantasma” (118) —dice—.

En efecto, en *Un Dios Cotidiano* el padre Ferré realiza su apertura hacia los otros “en la cercanía de los cuerpos de los alumnos, impregnándose del olor y la transpiración de los otros [...] [en] un espacio de relación con los demás en que los ‘ochenta centímetros’ de la distancia burguesa se habrían suprimido, y donde en cambio, los cuerpos vivirían tal vez en una casi absoluta promiscuidad” (136). Esta necesidad de encarnación para llevar a cabo la apertura, para que toda relación con el mundo exterior sea posible, halla su justificación en el concepto merleau-pontiano de *situación*. Todo acto individual, que representa necesariamente una forma de relación con la exterioridad, está determinado por condicio-

nes históricas y naturales que constituyen su situación. No es posible, así, pensar ninguna forma de relación sin tener en cuenta la categoría de situación. Masotta encuentra en *Un Dios Cotidiano* una doble encarnación. Por un lado, la encarnación ya mencionada del padre Ferré, encarnación necesaria para que este personaje lleve a cabo su apertura. Pero además, la encarnación del autor Viñas en el personaje Ferré trae como consecuencia que "lo que se cuenta en esta novela es sólo lo que es posible ver o comprender desde la perspectiva *situada* de la conciencia de Ferré" (131). De acuerdo con esto, la tarea del crítico consistirá necesariamente en una mirada *situada* capaz de hacer surgir el sentido de su objeto a partir de una situación dada que se define en virtud de un proceso de encarnación. Y nuevamente echando mano de las dicotomías, de las dualidades, se pregunta: "De esta doble encarnación, la del autor a través de la primera persona y la del personaje en el colegio de curas, [...] ¿surgerà tal vez un cambio en la perspectiva de la temporalidad? [...] Es evidente que sí, en tanto la tesis de la novela nos muestra al propio autor vuelto hacia el tiempo y reflexionando sobre él" (131). La idea de encarnación se vincula entonces a la temporalidad. Ambas son condiciones de posibilidad para la apertura, para la relación con la exterioridad; pero en la medida en que el transcurrir temporal es necesario para el despliegue del sentido, se cierra el círculo con la vinculación última entre *corporeidad* y *sentido*: "Algo sobre mis espaldas —dice el padre Ferré— en la cintura, en los brazos y en las piernas. Eso sí que me iba a dar un sentido" (132).

Finalmente, si la tarea crítica por definición consiste en la exhibición de las contradicciones en tanto estas constituyen el motor fundamental para el movimiento y, temporalidad mediante, para el despliegue del sentido ya sea de una obra, de una vida o de la historia en general, es lícito inferir que este gesto crítico signado por el compromiso ético-político se recortaría sobre un horizonte de aceptación de la coincidencia plena del sí consigo mismo como fin a realizar. Fin que necesariamente se ubicaría fuera de la historia o de la existencia individual. "El sentido más irreductible de toda existencia no es otro que el intento de traer un *sentido* al mundo, fundar al final y en el extremo de sí misma esa esencia de la que en principio ella se ha visto expulsada" (162) dice en "Lugones y Ghiano: antimercantilistas". Hay sentido, direccionalidad, movimiento, mientras hay existencia —o corporeidad— "en tanto el modo que el hombre tiene de vivir su vida no es sino existirla" (162). Solo en la medida en que se interrumpe el transcurso temporal y una correlativa des-encarnación tiene lugar, *existencia*, *sentido* y *diferencia* ceden paso respectivamente a *vida*, *significado* y *esencia*.

ANDREA OSTROV

## OBRAS CITADAS

OSCAR MASOTTA. 1968. *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez ed.

## UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES. UNA NOVELA DE ESPIONAJE

*¿Quién ha imaginado que el orden civil es un orden de batalla?; ¿quién, en el filigrana de la paz, ha descubierto la guerra?; ¿quién, en el clamor y la confusión de la guerra, en el fango de las batallas, ha buscado el principio de inteligibilidad del orden, del Estado, de sus instituciones y de su historia?*

Michel Foucault  
*Genealogía del racismo*

Una historia de la literatura de frontera propone, a partir de un cambio de sentido y dirección de lectura, una historia de las fronteras de la literatura: un croquis de los límites de la función literaria que, superpuesto al mapa de fronteras políticas, permita percibir los trazos de prácticas políticas y estéticas sobre el campo material de relaciones culturales. Y leer, en el reverso del croquis —definiendo las distancias, los límites y las fracturas de línea— cómo las *relaciones de guerra* se inscriben en los mapas de la paz, regulando la posibilidad de pactos, acuerdos y fronteras: fronteras y límites como heridas cicatrizadas, como el trazo grueso de la escritura del poder.

Textos como *Una excursión a los indios ranqueles* constituyen una literatura de “blancos”. Se trata de *blancos* que cruzan los espacios vacíos de los mapas —sus *blancos*— con un objetivo, un *telos*, una finalidad: dar en el *blanco* del corazón de las tinieblas del otro, del indio. Mansilla viaja por el “deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes” (Mansilla 1947, 3). La modalización de la cita es inquietante y traicionera. Anuncia un relevo —el “continuará” del folletín— previsible, al menos después de Clausewitz: la guerra como continuación de la política, pero por otros medios. La trayectoria circular<sup>1</sup> que la

<sup>1</sup> Obsérvese la circularidad del itinerario de la excursión de Mansilla a los ranqueles en el croquis topográfico de la edición príncipe, incluido en Mansilla 1966, 52.

excursión reproduce —el “círculo vicioso” de la estrategia pactista de Alsina, que Roca reclamaba “romper de cualquier manera”— es engañosa: la ida no coincide con la vuelta, con el regreso. La excursión se repetirá con diferencias: ir, como diplomático-etnógrafo en misión de paz, para volver encabezando una campaña de conquista. El blanco se desdobra. La guerra en Mansilla habita la paz, pero no como su antítesis dialéctica. El laicismo del “militar escritor” (Viñas 1989, 1), su liberalismo político, constituyen una continuación de la guerra por medios distintos a los del exterminio: el disciplinamiento del cuerpo del indio en el trabajo.

En este sentido, *Una excursión a los indios ranqueles*<sup>2</sup> nombra por lo menos a dos textos: un texto de ficción publicado por Lucio V. Mansilla en 1870 como folletín en *La Tribuna*; a la vez que un parte militar enviado por el Comandante en Jefe de las Fronteras Sud y Sudeste de Córdoba, Lucio V. Mansilla, al Comandante General de la Frontera de Córdoba, San Luis y Mendoza, General D. José M. Arredondo, subtítulo “Cuadro completo del estado de los toldos”.

*Una excursión* interviene y cuestiona los límites desplegando una red viva de fronteras móviles, de frentes en movimiento. Sea como ficción o como parte militar, se trata en ambos casos de textos de frontera, que no solo problematizan las fronteras textuales del género, los límites entre un discurso y otro; sino también las diferentes posiciones de sujeto de Mansilla. En sus *Viajes*, Santiago Estrada (100) repasa el vértigo subjetivo de Mansilla, para quien “ha llegado la hora de escribir y se hace periodista; ha llegado la hora de combatir y es soldado; ha llegado la hora de atravesar la pampa y es gaucho; ha llegado la hora de trabajar y es chino.” Estrada describe la circulación de Mansilla por diferentes posiciones de sujeto: una multiplicación de límites, de fronteras y frentes subjetivos que definen un sujeto fragmentado por diferentes prácticas y lenguajes. Este movimiento de límites de un sujeto que se expande y contrae, que se mueve pronominalmente del singular al plural, de la primera persona a la tercera, constituye un “yo” precariamente estabilizado, difícil de localizar. La distancia, la diferencia, la distinción, se anulan en la velocidad de un punto móvil, de un nombre propio que circula por los ejes y posiciones posibles del tablero donde se juega, promediando la década del 60, el problema del indio.<sup>3</sup> Por este motivo, la apuesta por la velocidad y el movimiento de una misión

<sup>2</sup> A partir de aquí, *Una excursión*. Excepto aclaración, la cursiva es nuestra y las referencias corresponden a la edición citada de J. Caillet-Bois.

<sup>3</sup> En relación a las estrategias textuales de construcción de un “yo” en la escritura de Mansilla, cfr. SYLVIA MOLLOY, “Imagen de Mansilla” en FERRARI-GALLO (comp.), *La Argentina del ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Para pensar cómo *Una excursión* modeliza espacialmente conflictos de autoridad y de posición, cfr. MIRTA STERN, “Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica”, *Filología XX* (1985).

diplomática en el territorio ranquel — imprudente y temeraria desde el punto de vista de sus superiores, exagera Mansilla— es tanto ficcional como política: desplazado del poder por Sarmiento, Mansilla prepara la excursión a los indios ranqueles como estrategia de reparación política y simbólica, asumiendo como propio el no-lugar al que ha sido asignado por Sarmiento.

Para seguir la trayectoria de Mansilla por el tablero de la civilización y la barbarie, debemos preguntar por qué el narrador de *Una excursión* —un oscuro coronel de frontera— se agazapa en el pliegue de un límite del texto: el título. La palabra latina *excursor*, que pertenece a la etimología de *excursión*, anuda tres significados posibles para definir al narrador: explorador, espía, emisario. El científico se desliza hacia el militar y el político, según el movimiento de fronteras móviles correlativo a la misión militar de Mansilla durante el gobierno de Sarmiento: avance general de la frontera, llevando la línea que pasaba por el Río Cuarto hasta el Río Quinto. Avance militar, en correspondencia con un avance textual en el que la *frontera* avanza como *frente*. De frontera a frente de guerra: de una guerra defensiva, conservadora de límites; a un avance, una ocupación permanente del espacio del otro.<sup>4</sup> En este sentido, la elección de Santiago Arcos como destinatario privilegiado de *Una excursión* resulta más que sugestiva. Proponemos una poética de *Una excursión* a partir de *Cuestión de indios*, un texto de Arcos (1860, 13) donde el problema de los indios se piensa “bajo un doble punto de vista: 1- como cuestión de límites; 2- como modo de dominar todos los territorios que esos límites encierran.” Arcos propone una nueva táctica en la guerra con el indio: abandonar la guerra defensiva por la guerra ofensiva. La posibilidad de una ofensiva total está condicionada por el conocimiento del terreno:

[es necesario] hacer estudiar el terreno, mandar personas en cuya veracidad se confíe[...] Las personas encargadas de este examen, podrían simplificar lo que proponemos, indicar un mejor derrotero, y dar al Gobierno informes exactos sobre el número de tropas que debería marchar, su equipo, detalles sobre el modo de suministrar víveres y fijar la estación en que debe emprenderse la marcha, fijar el tiempo para llevar a cabo la expedición, indicando *dia por dia* las marchas que deben hacerse. (Arcos, 30. La cursiva es nuestra).

El texto de Arcos, sin forzar demasiado su lectura, sugeriría incluso —diez años antes de *Una excursión*— la forma de folletín para la redacción del futuro informe.

<sup>4</sup> En el informe de Mansilla a Arredondo (Mansilla 1966, 53) las conclusiones en este sentido son definitivas: “una invasión transitoria de los indios no puede dar sino resultados efímeros por la inmensidad de la Pampa, cubierta de seculares bosques en todas direcciones, y que el único plan de guerra llamado a producir efectos permanentes sería el de una campaña de ocupación”.

Trazar un derrotero, una ruta, una *carta geográfica*, a partir de la cual poder pensar el campo de operaciones militares de una futura invasión: tal es el objetivo militar-literario de Mansilla, el blanco desdoblado. El conocimiento del terreno de operaciones define el éxito de un planteo estratégico; de lo contrario, puede repetirse el revés sufrido por el general Emilio Mitre, quien fracasa en su expedición “por ignorancia del terreno” (Mansilla 1947, 54). Si en *Facundo* o en *La cautiva* la pampa —que tanto para Sarmiento<sup>3</sup> como para Echeverría se desliza semánticamente hasta “desierto”— define un vacío uniforme, un blanco que debe ser llenado; para la mirada táctica de Mansilla, por el contrario, la pampa representa un lleno, gracias a un saber afirmado en la experiencia. El conocimiento empíricamente adquirido en su excursión le servirá a Mansilla como un campo concreto de corrección e impugnación a las representaciones de “los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura ¡en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado” (55). En su carácter de viajero-cronista, Mansilla organiza un tipo de saber espacial que le permite medir y criticar la distancia entre “el paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría para ser más exactos, *pampas*, en plural, y el paisaje real” (55). Frente a un espacio plural, frente a la dispersión de puntos, de pliegues en donde ocultarse y emboscar al viajero, de lugares de abastecimiento de agua y leña para el aprovisionamiento de la tropa, de obstáculos y guadales; se levanta una política de la percepción capaz de recuperar la dispersión en un “*croquis topográfico*” (4, cursiva original) que una los puntos, fije derroteros y trace hojas de ruta. Cuando la frontera textual se desplaza, el efecto referencialista de las descripciones se resignifica: la crónica exótica de *Una excursión* deviene *informe militar cartográfico*. Los mapas geográficos se dibujan a la sombra de los ejércitos, como instrumentos de saber-poder.

En oposición al mapa, al conjunto de puntos tácticos unidos por líneas fijas de trayectoria, se opone el espacio de la rastrillada, “los surcos paralelos y tortuosos que con sus constantes idas y venidas han dejado los indios en los campos” (17). Frente a la línea; al derrotero militar; la dispersión de líneas de fuerza pura, el flujo de intensidades no-ligadas que representa el nomadismo de los ranqueles. El movimiento perpetuo, la circulación y movilidad imprevisible de los indios, se articula con el uso del territorio como defensa. El dominio de la extensión por un movimiento constante, la dispersión absoluta de líneas de fuerza, definen las tácticas ranqueles. La superioridad de los caballos indios, unida a un conocimiento del territorio, permite los ataques sorpresivos y la dispersión inmediata de los malones.

<sup>3</sup> Sarmiento no conoce el desierto que describe en *Facundo* (1845), recién lo conocerá en 1852, año de la Campaña del Ejército Grande.

Mansilla percibe los problemas causados por la permeabilidad de límites porosos, por el flujo inconstante de fuerzas facilitado por fronteras inciertas. En una de sus *causeries* (1963, 127), “El famoso fusilamiento de un caballo”, el nuevo comandante de frontera se queja de “las malas prácticas fronterizas que permitían que los indios, verdadero enemigo al frente, cruzaran la línea de fortines tranquilamente, siempre que no vinieran en son de guerra y que llegaran a las poblaciones, sin decir agua va, cuando se les antojaba.” El aislamiento y bloqueo económico del indio constituyen una de las condiciones básicas de la conquista. Los cruces e intercambios que definen la frontera desdibujan la línea recta y sólida de la trinchera, el cordón rígido de fortines que constituyen el sistema defensivo. Mansilla detiene el flujo de intercambios y cruces a partir del fusilamiento ejemplar de un caballo, y la amenaza de castigo físico a un indio que golpea a su mujer.

Incluso los límites naturales son utilizados por Mansilla para “domar” el flujo errático de los malones, capturando la velocidad y el movimiento del indio:

[...]establecí esta frontera colocando los fuertes principales en la banda sur del río Quinto. En la frontera internacional esto habría sido un error militar, pues los obstáculos deben siempre dejarse a la vanguardia para que el enemigo sea quien los supere primero.

Pero en la guerra con los indios el problema cambia de aspecto, lo que hay que aumentarle a este enemigo no son los obstáculos para entrar, sino los obstáculos para salir. (5)

En *Cuestión de indios* (Arcos, 26), la representación del espacio se construye a partir de definir rutas que vectoricen y orienten la dispersión de fuerzas indias en la Pampa. Se trata de atacar a los indios en sus toldos y “hacerlos huir en una dirección dada”, acorralándolos en sitios no habitables (lagunas de agua salada, montañas, terrenos guadalosos). La retirada natural de los indios, protegidos por la extensión, puede cortarse a partir de un relevamiento estratégico del terreno. Conocimiento estratégico que permitirá la elección de puntos en donde aplicar la fuerza militar del ejército de avanzada.

Vectorización de los flujos, dispersión de fuerzas: dos modos de la guerra, dos tácticas distintas que definen dos tipos de frente, dos modos de marcha para la ocupación del espacio: la columna jerárquica, el avance organizado militarmente de la excursión; y el malón, el movimiento informe de los indios “que no reconocen jerarquía. Lo mismo es para ellos la derecha que la izquierda, ir adelante que atrás: el capitanejo, el cacique menor o mayor, todo es igual al último indio. El terreno, el aire de la marcha y el caballo deciden del puesto que llevan cada uno” (Mansilla, 107). Los modos de desplazamiento están determinados por las condiciones materiales de las fuerzas armadas: el caballo y la naturaleza del terreno. Es por ello que Mansilla, por momentos, ‘pierde la línea’:

Sendas y rastrilladas grandes y pequeñas, lo cruzaban como una red, en todas direcciones. Galopábamos a la desbandada. Los corpulentos algarrobos, chañares y caldenes, de fecha inmemorial; los mil arbustos nacientes desviaban la línea recta del camino, obligándonos a llevar el caballo sobre la rienda para no tropezar con ellos, o enredarnos en sus vástagos espinosos y traicioneros. (108)

Para Mansilla, el disciplinamiento del soldado se logra a partir del reconocimiento de un principio de autoridad fuerte, paternalista y déspota a la vez. La regularización de los movimientos y la sincronización de los tiempos, que determinan la superioridad del ejército por sobre la anarquía ranquelina, se logra a partir del sometimiento del cuerpo del gaucho a la disciplina militar. Solo la sujeción del gaucho a las reglas y órdenes de mando hacen de él un soldado, alguien sujeto “a las terribles leyes de la obediencia pasiva, a esas leyes que en todas partes mantienen divorciado al soldado con el ciudadano, que contra el espíritu del siglo permanecen estacionarias, como monumentos inamovibles de esclavitud, sin que la marea generosa que agita al mundo civilizado desde la caída del imperio romano, hacen al soldado tanto más grande, cuanto mayor es la servidumbre que le oprime” (386). El modo disciplinario de dominación, analizado por Foucault (142), fabrica a través de dispositivos institucionalizados cuerpos sometidos y ejercitados, “aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia).”

Pero a partir de la difusión de las técnicas de dominación disciplinarias sobre el tejido social, ¿puede pensarse en un “divorcio” entre el soldado y el ciudadano? El trabajo disciplinado—civilizado—, permite organizar y disponer de la subjetividad para aumentar su mayor poder de obrar y optimizar el rendimiento productivo de la fuerza. *Barcos sobre la pampa*, la lectura de Scavino de las formas de la guerra en Sarmiento, es sugestivo en este sentido. En Sarmiento la guerra no consiste en aniquilar al enemigo—el gaucho— sino en el desarme, la desarticulación de su sistema logístico. La captura del gaucho a través de dispositivos disciplinarios—el ejército y el trabajo—, permite el debilitamiento de la capacidad de actuar del enemigo.

Pero en relación con Sarmiento, el gesto de Mansilla es correr su frontera de lugar: pensar la otredad del indio. La posición de Sarmiento respecto del gaucho es simétrica a la de Mansilla con el indio. Sus modos de guerra tienen paradójicamente la forma de un antimilitarismo:

¿No hay quien sostiene que es mejor exterminarlos, en vez de cristianizarlos y utilizar sus brazos para la industria, el trabajo y la defensa en común? (51)

El modo de ocupación permanente de la pampa que propone Mansilla se distancia—en otro de los frentes textuales— del modelo ofensivo de Arcos. Mansilla pretende detener los flujos, localizar al indio en el espacio para operar

disciplinariamente sobre su cuerpo: colonias indígenas, sedentarias, o trabajo en estancias. Sin embargo, en ambos, el problema económico de la propiedad deviene táctica militar. La guerra se organiza a partir de modos diferentes de ocupación del suelo. La ausencia de propiedad privada entre los ranqueles permite su nomadismo y movilidad constantes, guiados tan solo por la posibilidad del consumo inmediato de las riquezas naturales del suelo; la posesión privada, el derecho a la tierra por la capacidad de hacerla productiva, define la forma de ocupación permanente del territorio enemigo:

Me arguyó que la tierra era de ellos.

Le expliqué que la tierra no era sino de los que la hacían productiva; que el Gobierno les compraba, no el derecho a ella, sino la posesión, reconociendo que en alguna parte habían de vivir. (224)

La estancia, que Viñas (1983) piensa como unidad económica a partir de la cual se organizan el trabajo y el régimen de tenencia de las tierras, define tanto un modo de producción como la forma de la guerra en Mansilla. La propiedad privada y la explotación agrícola-ganadera del suelo, a través de un trabajo racionalizado y disciplinado, definen la conquista del territorio. La mirada cartográfica de Mansilla dibuja “un *croquis topográfico* de ese territorio inmenso, desierto, que convida a la labor y no tardaré en publicarlo, ofreciéndoselo con una memoria a la industria rural” (4). Conocer el territorio enemigo, descubrir campos explotables que permitan el asentamiento de estancieros: se trata aquí de la otra zona de representaciones espaciales del texto.

Ocupar el espacio con líneas, cuadrangular con alambrados, cortar los flujos y circulaciones: *mapa castrense-catastral* trazado por el poder observador de Mansilla. *Una excursión* resulta en este sentido una *novela de espionaje*. El narrador es un espía en territorio enemigo:

Yo he recogido, a fuerza de maña y disimulo, muchos datos [...] que algún día no lejano publicaré para que el país los utilice. Y digo con maña y disimulo, porque entre los indios, nada hay más inconveniente para un extraño, para un hombre sospechoso, como debía serlo y lo era yo, que preguntar ciertas cosas, manifestar curiosidad de conocer las distancias, la situación de los lugares a donde jamás han llegado los cristianos, todo lo cual se procura mantener rodeado del misterio más completo. (132)

Se trata de espionar al otro en su propio territorio: conocer los puntos débiles de su estrategia, definir el mapa de maniobras económico-militares que permitan el avance de un ejército disciplinario de militares y estancieros. Mansilla propone “avanzar con cien hombres armados y organizados de cierta manera” (61), respondiendo “de la vida y del éxito de los trabajadores”.

Disuasión armada, persuasión diplomática y disciplinaria: límite móvil de *Una excursión*, que marca la oscilación del texto entre dos formas de la guerra.

Mansilla pacta a través del despliegue de las dos posibilidades: se trata de hacer cumplir los pactos diplomáticos por la fuerza de las armas. Pero es necesario abandonar el modelo de pacto político y de contrato social para pensar el texto políticamente correcto en los años de la “república de conciencias” (Viñas 1983, 19). Las relaciones contractuales —el pacto con los ranqueles— se injertan en un campo de poder definido por relaciones de fuerza establecidas en un momento determinado de la guerra. En este sentido, la diplomacia de los ranqueles expresa fielmente este modelo: la *topada* —la ceremonia que preside la reunión de las partes de un contrato— describe el instante del encuentro de dos fuerzas puras en oposición. Resulta un simulacro de choque que resuelve una relación de fuerzas en un pacto.

De modo similar, la retórica diplomática de los ranqueles —explotada por César Aira en *Emma, la cautiva*— consiste en encuentros que se dirimen por la capacidad de dar *razones*: hacer circular las frases, no detener el movimiento de la lengua, invertir el discurso, multiplicar los argumentos. Se trata de un puro flujo significativo, que impide congelar el lenguaje con el hielo del sentido.

Es en este punto, gracias a sus deslizamientos de superficie, donde Mansilla, embajador del gobierno nacional, se desvía respecto de Sarmiento. Porque *Una excursión* debe leerse en contrapunto con *Facundo*, otra de las fronteras del texto. Si Sarmiento superpone civilización y barbarie a la oposición ciudad y campo, para definir dos sistemas políticos y económicos diferentes; Mansilla en cambio, reorganiza la dicotomía. Desordena la oposición, mueve constantemente de lugar la frontera entre un concepto y otro, circula —como los indios— a ambos lados del límite. Construye así un frente, una línea de fuerza que agrieta el interior de la coalición liberal: oligarquía rural vs. burguesía urbana. Dos modos de consumo y goce: valor de uso y de cambio enfrentados. Si Sarmiento piensa un modelo de *consumo productivo* en donde “el uso de un objeto permite aumentar el poder de obrar de un individuo” (Scavino, 27) al convertir la satisfacción en beneficio; hay en Mansilla en cambio zonas de goce a través del consumo inmediato de objetos, que lo acercan no solo al indio, sino también a la figura del déspota: Rosas.

Se trata de la pulsión oral de Mansilla: hablar, comer y beber. De ahí la seducción de Mansilla por el bárbaro y el déspota, de ahí el valor de las descripciones físicas de Mansilla. Son los momentos de contradicción donde la oposición entre civilización y barbarie se disuelve, y el coronel Mansilla convive con “*Lucius Victorius imperator*”. Vigilia y sueño —otra de las fronteras del texto— están separadas por la línea tenue de un deseo que goza por sus dos bordes: de un lado, “soñaba que yo era el conquistador del desierto; que los aguerridos ranqueles, magnetizados por los ecos de la civilización, habían depuesto sus armas”. Aldeas, iglesia, escuela, arado; y Mansilla como “patriarca respetado y venerado, el benefactor de todos”. Goce humanitario, capitalista, que por la dualidad de la gramática de los sueños se desliza al otro lado; a la

tentación del golpe de Estado contra los ranqueles, ya que “¿por qué no había de tentar la empresa de luchar y vencer una civilización decrepita” (177) como la de los ranqueles? El bien y el mal se disputan la conciencia liberal, que sueña indefensa: el genio bueno del capital frente al genio malo del tirano. Después de todo, el hombre es un potencial déspota, que goza de sí para sí. Pregunta el narrador: “¿No tienes poder, no eres de carne y huesos, no amas el placer?” (175).

Pero este goce inmediato, hedonista, común al déspota y al estanciero, al bárbaro y al oligarca, encuentra pronto sus límites: la buena conciencia liberal, la tolerancia de Mansilla, choca escandalizada contra los límites impudorosos del cuerpo del indio. Vuelve en otro registro el problema de los flujos, las intensidades, el barbarismo de las mezclas, el horror

de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos [...] mezclados y revueltos unos con otros; [...] medio vestidos los unos, desnudos los otros, sin pudor las hembras, sin vergüenza los machos, echando blanca babaza éstos, vomitando aquéllas; sucias y pintadas las caras, chispeantes de lubricidad los ojos de los que aún no habían perdido el conocimiento, lánguida la mirada de los que el mareo iba postrando ya; hediendo, gruñendo, vociferando, maldiciendo, riendo, llorando, acostados unos sobre otros, despachurrados, encogidos, estirados, parecían un grupo de reptiles asquerosos. (362)

Cuando se pierden los límites, cuando desaparecen los contornos previsibles de las conductas y las formas, cuando asoman los “instintos carnales” que desespirtualizan al otro, surge el riesgo, la posibilidad de muerte y violación. El indio “parece emboscado en su otredad [...] Algo lo impregna súbitamente otorgándole una textura que lo rebarbariza” (Viñas 1986, 2). Los límites se rigidizan, el otro se opaca, se vuelve amenazante: el discurso, la posibilidad de pactos orales, toca sus límites. Mansilla insinúa el riesgo de una muerte violenta en varios momentos del texto, ante los excesos del indio. En la Junta Grande hay un momento en que la retórica de Mansilla deja de convencer; sus palabras pierden el poder persuasivo. Mira a su alrededor “y vi brillar más de una cara amenazante” (307). Más tarde reclama ante Mariano Rosas:

—¿Y si me hubiesen insultado, o me hubieran querido matar?

—¡Cuándo! fue toda su respuesta (315)

Las miradas se cruzan y desencuentran. Si en fotos trucadas, gracias a un juego de espejos, Mansilla conversa cómodamente, *entre-nos*, con sus imágenes; frente al espejo del otro agazapado la alteridad de Mansilla se refleja en abismo en la alteridad de Mariano Rosas. Cae la ilusión comunicativa y la posibilidad de traducción; cae la posibilidad de pacto. Los límites se rigidizan, se vuelven infranqueables. Las fuerzas de la guerra se tensan una vez más: la violencia está en condiciones de irrumpir. Será necesario cambiar de táctica: poner en escena

el aparato teatral del poder, con el cabo Gómez o un caballo enfrentados a un pelotón de fusilamiento como testigos privilegiados del acto.

FERMÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- ARCOS, SANTIAGO. 1867. "Cuestión de indios." *La revista de Buenos Aires: Historia americana, literatura y derecho*, Buenos Aires, XIV, 11-30.
- ESTRADA, SANTIAGO. 1946. *Viajes I*. Buenos Aires, Estrada.
- FOUCAULT, MICHEL. 1989. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- MANSILLA, LUCIO V. 1947. *Una excursión a los indios ranqueles*. México, FCE. Volumen editado por JULIO CALLET-BOIS.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Hachette.
- \_\_\_\_\_. 1966. "Cuadro completo de los toldos" en *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Kapelusz. Volumen editado por GUILLERMO ARA.
- SCAVINO, DARDO. 1993. *Barcos sobre la Pampa: Las formas de la guerra en Sarmiento*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- VIÑAS, DAVID. 1983. *Indios, ejércitos y frontera*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Lucio V. Mansilla a contraluz: de duelos, chinás, memorias y olvidos." *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 22 de junio, 1-7.

## RESEÑAS

JOSEPH J. DUGGAN. *The "Cantar de mio Cid: " Poetic Creation in its Economic and Social Contexts.* Cambridge, Cambridge University Press, 1989. xii + 178 pp.

Duggan propone en su libro una nueva tesis acerca del origen del *Cantar de mio Cid* (CMC), en el marco teórico del llamado "oralismo:" "In the year 1199 or, more likely, 1200, a juglar of the Transierra, active in the valley of the Jalón, familiar with the area circumscribed by San Esteban, Calatayud, Guadalajara, and Medinaceli, and intent on pleasing Alfonso VIII of Castile and his partisans, performed the poem at Ariza or Huerta de Ariza, in the circle of Martín of Finojosa" (143). Para justificar esta serie de afirmaciones, Duggan analiza aspectos de la economía de la época que se ven reflejados en el poema ("The Acquisition of Wealth," cap. 2; "Economy and gift-giving," cap. 3), así como aspectos sociales que, según Duggan, nos permiten descubrir las motivaciones del autor al componer su obra y a las personas específicas a quienes estaba dirigida ("Social status, legitimacy, and inherited worth," cap. 4). Además, replantea algunos aspectos teóricos del poema largamente debatidos por los estudiosos de temas cidianos: "The poet's milieu" (cap. 5), "Geography and history" (cap. 6), "The *Cantar de mio Cid* and the French epic tradition" (cap. 7), y "Mode of composition" (cap. 8).

Para salvaguardar parte de las teorías pidalistas acerca de la épica castellana, Duggan tiene que reconocer que dos postulados fundamentales del neotradicionalismo son insostenibles: la fecha temprana de composición del texto del CMC tal como ha llegado a nosotros y la "historicidad esencial" de la obra. Sin embargo, lleva otras hipótesis de Menéndez Pidal hasta sus últimas consecuencias al reafirmar no solo la transmisión oral del poema sino también su composición oral, al negar en forma absoluta la influencia de la épica francesa sobre la épica castellana (la cual se viene demostrando en estudios recientes), y al caracterizar al autor como un juglar perteneciente a los estratos más bajos de la sociedad y, por tanto, sin ninguna formación escolar. Rechaza, en cambio, las conclusiones de los últimos trabajos de Menéndez Pidal en que este sostenía la doble autoría del poema como una forma de resolver las numerosas refutaciones que la "historicidad esencial" del CMC había recibido.

Tanto en lo que acepta como en lo que rechaza hasta sus últimas consecuencias, la obra de Duggan refleja lo que quiere negar: la gran influencia que ha alcanzado en la actualidad la obra de críticos opuestos al neotradicionalismo, entre cuyos más conspicuos representantes se halla el hispanista británico Colin Smith. El libro de Duggan parece ser una respuesta a la obra de Smith, el estudioso que ha producido una renovación y (¿por qué no decirlo?) una revolución en los estudios cidianos.

En su "aggiornamento" de las teorías neotradicionalistas, Duggan rechaza cada una de las hipótesis de Smith: en lugar de Per Abad como autor culto del poema, postula a un abad Pedro (Pedro de Huerta o Pedro de Ovila) como copista de un texto compuesto oralmente por un juglar analfabeto; en lugar de 1207, fecha avanzada por Smith y otros,

propone como fecha de composición el año 1199 o 1200 y por motivos políticos precisos. Niega Duggan todo valor al trabajo de investigación de fuentes latinas y francesas realizado por Smith, mostrándose sumamente riguroso al exigir, como prueba de la influencia de un texto sobre otro, extensos préstamos textuales además de semejanzas temáticas. En cambio, no observamos el mismo grado de rigurosidad en la elaboración de sus propias hipótesis. Por ejemplo, al sostener que el *CMC* enfatiza de manera inusitada el tema de la adquisición de riqueza a través de la guerra de conquista, Duggan olvida que el enriquecimiento por medio del botín de guerra era un aspecto importantísimo de la economía de la época,<sup>1</sup> que se refleja abundantemente en la literatura. El tema puede rastrearse en el *Poema de Almería* (vv. 30-32, 45, 340-1, 355-9), y aparece muy desarrollado (y de manera muy parecida a la del *CMC*) en la *Historia Roderici*, lo que ha llevado a C. Smith a conjeturar que en este y otros puntos el autor del *CMC* se habría inspirado en la *Historia Roderici*. El *CMC* no es un caso excepcional en el tratamiento del tema de la adquisición de riqueza a través de la guerra, y en consecuencia se hace difícil aceptar la hipótesis de Duggan de que esta característica del poema revelaría que la motivación del autor al componerlo fue incitar a la lucha contra los moros luego de la derrota sufrida por los cristianos en Alarcos en 1195. Es también cuestionable su interpretación de los versos 3377-81 en los que, según Duggan, Ansur González estaría acusando a Rodrigo Díaz de ser hijo de una molinera, y por tanto, bastardo. El largo proceso de deducciones e inferencias dudosas y la recurrencia a textos muy posteriores al *CMC* para sostener esta hipótesis (el romance “Ese buen Diego Láinez”, la *Tercera crónica general* y *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, de Francisco Santos, textos ya citados por Ian Michael en su edición del poema) la vuelven sumamente improbable. Además, haría depender la interpretación general del texto y otra de las hipótesis de Duggan (que el poema fue compuesto para ser recitado ante Alfonso VIII, cuya hija Berenguela también tenía problemas para que sus descendientes fueran reconocidos como legítimos), de unas pocas líneas con segundas intenciones tan poco claras que el autor corría el riesgo de que pasaran totalmente inadvertidas. A la mayoría de los críticos le ha parecido satisfactoria la explicación de que estos versos ponen de relieve, una vez más, la diferencia de rango entre los infantes de Carrión, pertenecientes a la más alta nobleza, y Rodrigo Díaz, un infanzón del pequeño pueblo de Vivar.

La explicación de Duggan sobre los motivos que habría tenido Pedro II para sentirse complacido al oír denuestos contra el conde de Barcelona Berenguer Ramón II, siendo él mismo conde de Barcelona, resulta muy poco convincente. Berenguer Ramón II, llamado “el fratricida,” habría asesinado a su hermano Ramón Berenguer II, también conde de Barcelona, del cual descendía en línea directa Pedro II. Por tanto, este tendría muy buenos motivos para no ofenderse por el papel asignado a Berenguer Ramón en el

<sup>1</sup> En “Para la historia del botín y las parias en León y Castilla”, Hilda Grassotti sostiene que en los años finales del siglo XI “Con las campañas del Cid y las empresas predatorias de Alfonso se afirma...la época clásica del botín” (*Cuadernos de Historia de España XXXIX-XL*, 1964, 62). María E. Lacarra señala que el reparto del botín de guerra se regula en los fueros municipales de los siglos XII y XIII con gran lujo de detalles y abundancia de disposiciones (*El “Poema de mio Cid”: realidad histórica e ideología*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, 32-37). Peter Linehan, por su parte, describe a la sociedad de la época como “a society organised for war” (“The Cid of History and the History of the Cid,” *History Today XXXVII*, 1987, 28).

*CMC*. Pero en el *Cantar* se llama al conde de Barcelona Ramón ("Remont" 975, 987, 1009, 1018, 1028, 1059, 1066) o Ramón Berenguer ("Remont Verengel" 998, 3195. Cito por la ed. de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1983) y no Berenguer Ramón, por lo que solo si Pedro II tenía tan confuso su linaje como el autor del poema, la afirmación de Duggan se justificaría. Que las genealogías en esa época eran confusas y estaban sujetas a mistificaciones parece indudable por los documentos que han llegado a nuestros días. Recordemos, sin ir más lejos, al legendario Lain Calvo, juez de Castilla, a la cabeza de la genealogía del Cid que aparece en el *Liber Regum* (hacia 1220). Esto invalida las argumentaciones genealógicas sostenidas por M. E. Lacarra y el propio Duggan, quien muestra una peligrosa inclinación a sacar conclusiones basándose en hipótesis improbables. Por ejemplo, cuando al comentar el artículo de Peter Russell sobre los sellos que aparecen en el *CMC*, afirma que "Richard Fletcher (1976: 332) has since shown that royal 'mandatos' which may well have had pendant seals were being sent to urban communities probably from the middle years of the reign of Alfonso VII" (62). Ninguno de los mandatos a los que se refiere Fletcher es original y el copista del cartulario de Segovia en que se han conservado no dice nada sobre su apariencia original. Por tanto, Fletcher sólo se atreve a sugerir que "There is a certain likelihood—we cannot go further than this—that they were authenticated by the royal seal."

Llama la atención que un libro tan documentado y producto de una larga labor investigativa presente hipótesis tan discutibles, por lo que se afirma nuestra primera impresión de que está concebido como una respuesta desde teorías neotradicionalistas aggiornadas a nuevas concepciones sobre la épica castellana que pretenden apoyarse en el análisis textual y el estudio comparativo de textos medievales más que en propuestas teóricas que no pueden ser comprobadas.

IRENE ZADERENKO

Boston University

MARTA GALLO, *Reflexiones sobre espejos. La imagen especular: cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.

Hacia 1798 el señor E. G. Robertson se instaló en la capilla de un ex-convento de capuchinos en París e invitó a su público, que solicitaba divertida y cortésmente el horror, a contemplar la llegada de Plutón y Proserpina, a Robespierre saliendo de su tumba, danzas de brujas, monjas ensangrentadas o una fúnebre cabeza cortada que volaba por sí sola contra un cielo livido. El espectáculo se llamó "fantasmagoría" y se basaba en aparatos que producían ilusiones de óptica mediante el empleo de espejos cóncavos. Max Milner, que inicia su estudio con este ejemplo, sostiene la hipótesis de que la imaginación está condicionada, en cierta medida, por la evolución de las técnicas que modifican la relación del hombre con el mundo. En consecuencia, Milner afirma el derecho "que tiene la óptica para ocupar lugar aparte en un estudio sobre la imaginación literaria" (*La fantasmagoría*, México, FCE, 1990, 9). La alusión de Milner refiere en verdad un vínculo previo: el de mirada e imaginación. Por antiguo que sea, el dispositivo óptico viene a

confirmar la ambigua relación entre la capacidad perceptiva de la conciencia y su poder imaginante, que agrega a la función de lo real —como observó Bachelard— una función de lo irreal. El espejo, que es el instrumento óptico más antiguo, parece objetivar esta desgarradura de lo imaginario en el seno mismo del mundo. La tesis central de Marta Gallo asume, de un modo definitivo, el carácter imaginario del espejo como instrumento duplicador y diversificador de lo real. Pero también asume la instancia especular como constitutiva de la identidad, tributaria de una tradición occidental que así lo reconoce —la que va del mito de Narciso hasta la especulación sobre el estadio del espejo en la formación del Yo de la teoría lacaniana—. Leída desde la literatura de Hispanoamérica, esa relación entre imagen especular e identidad se transforma en un hecho cultural: “las variadas configuraciones de la contemplación especular inscriben una especie de criptograma en estos textos aquí estudiados, cifrando en él los avatares de una búsqueda de la identidad hispanoamericana” (10). Esos textos a los que se refiere la autora se organizan en diferentes etapas de formación de una identidad hispanoamericana: en la Colonia, el auto sacramental *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz; hacia fines del siglo XIX, la novela *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez; hacia mediados del siglo XX, la obra de Jorge Luis Borges; en la segunda mitad del siglo XX, las novelas *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos y *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes.

Los dos primeros capítulos del libro son de carácter documental y preparan el marco en el cual se desarrollarán los análisis posteriores. En el primero, “Charadas del espejo”, se apunta la sugestión mágica del espejo como duplicador de la realidad, lo que deriva en un juego de alternancias: verdadero/falso, original/reflejo, semejanza/diferencia, unidad/multiplicidad. Gallo señala, además, las metáforas temporales que inscribe el espejo, toda vez que en la imagen especular lo que es pasado se ve como futuro o que el límite físico establecido es, a la vez, un linde metafísico entre dos mundos. Asimismo, subraya la función del espejo en las proyecciones subjetivas, desde la autocontemplación hasta el solipsismo. Gallo da cuenta de ciertos núcleos temáticos vinculados a la imagen especular que, con variaciones, se reiterarán en todos sus análisis (la mirada, la memoria, el sueño, el lenguaje). En el segundo capítulo, “Historias de reflejos”, la autora refiere los sentidos simbólicos de los reflejos especulares en la tradición occidental, para establecer, por un lado, su influencia en las representaciones del mismo motivo en Hispanoamérica y, por otro, para definir las presuntas particularidades culturales en este ámbito.

La primera referencia crítica corresponde a *El Divino Narciso*, texto que se torna fundacional para el trabajo de Marta Gallo al considerar la figura de Narciso como paradigma. En el auto sacramental, el mito de Narciso es recreado a partir de la homologación con Cristo, enamorado de su imagen, que “está, como en un espejo, en la naturaleza humana” (43). La autora estudia los juegos especulares presentes en el texto, sean estos estructurales o lingüísticos, revelando aquellos rasgos que distinguen la originalidad de las elecciones estéticas. Una segunda relación especular se establece con la loa que precede al auto, al representar una imagen condensada e invertida, por la cual Narciso-Cristo está prefigurado en Huitzilopochtli y la Eucaristía, en los ritos sangrientos precolombinos. Al determinar los varios desdoblamientos que induce el espejo en sus articulaciones alegóricas, Gallo arriba a una primera descripción de la busca de una identidad hispanoamericana por vía de lo imaginario. Si Naturaleza Humana puede “empañarse” por ausencia de Cristo y, en consecuencia, sobreviene la culpa, esa raíz de culpabilidad puede asimilarse al pasado indígena. Por ello, esta dualidad culposa induce

a “la imposibilidad de aceptar una historia, una memoria, sin que sea sentida como culpa de un pecado original” (53).

La segunda referencia crítica atañe a *Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez. En la novela los espejos sugieren un límite entre dos mundos. Por extensión, el mar separa, horizontalmente, el mundo europeo del mundo americano y, verticalmente, el mundo real del mundo alucinatorio, la vida de la muerte, la acción épica de la vida contemplativa. La otra manifestación es el cristal como representación subjetiva del protagonista: un cristal quebradizo e incapaz de reflejar. Estas superficies especulares separan y no reflejan. Inversamente, en el nivel textual, el texto de Díaz Rodríguez se refleja a sí mismo —por ejemplo, en varios juegos retóricos que repiten obsesivamente fragmentos anteriores—. Este procedimiento compensatorio no hace más que acentuar la separación de dos mundos, ya que coincide con el paulatino ingreso del protagonista en el mundo otro de su alucinación. Con sutileza, Gallo comienza a tejer esa trama especular que recorrerá su libro, al comparar aquel espejo oscuro de los que se apartaba Naturaleza Humana en *El divino Narciso* con el sombrío espejo de ese mar de muerte y delirio de *Sangre Patricia*. Su protagonista huye del pasado en busca del ensueño y en busca del olvido, que le abrirá el camino a la regeneración y la metamorfosis. Esta mutación transforma lo irreal en un origen de identidad, como si la conciencia latinoamericana solo pudiera realizarse por vía sustitutiva, como proyección y deseo.

Los espejos de Jorge Luis Borges conforman algo así como un centro en este proceso de diseminaciones especulares que rastrea Gallo en la literatura hispanoamericana. Los reflejos especulares se vinculan con la memoria y el olvido —dado el puro acontecer que se representa en los espejos— o como un modelo temporal que alude a la eternidad —por la continua enumeración de lo real en el fluir de imágenes—. Este cruce de memoria y olvido, de tiempo y eternidad, se vuelve encrucijada de ausencia y presencia, de instante y duración. Ello deriva en cierta representación de la subjetividad como simulacro y, a la vez, como vacío sagrado. El hombre que se contempla en el espejo es acechado por el Otro, fantasma que en su vacuidad oculta el rostro de un dios perdido y fragmentado. Solo la muerte permitiría la identificación del rostro verdadero en la unidad perdida, pero acaso su atributo no sea la plenitud sino la nada. En su pormenorizada descripción de situaciones narrativas arquetípicas en Borges, como la búsqueda y el duelo, Gallo articula esos mismos rasgos. En todos los casos, la presencia inquietante del espejo asegura la fragmentación y la discontinuidad. La autora concluye en que la especularidad borgeana puede subsumirse “en una operación fundamental: la negación” (91). El espejo es este espacio virtual donde, infinitamente, cada imagen niega la anterior en una continua depreciación del origen. La sombría materia de ese dios ausente en el fondo del espejo, dispersa en sus múltiples simulacros, está hecha de no-ser. Se hace evidente el modo en que la literatura de Borges “desencializa” la noción misma de identidad y la vuelve, como afirma Gallo, “puro deseo imposible” (93). De algún modo, esto es lo que reprocharon históricamente las lecturas nacionalistas a los textos de Borges. Acaso no advertían que la negación de una identidad trascendente fundada en una supuesta esencia cultural originaria, da lugar, en cambio, a una múltiple y aventurada invención.

En la novela *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, la relación especular básica se da entre la Voz —el hablante, el lenguaje, la literatura, la voz colectiva que asume todos los enunciados— y el Supremo, que acaba por ser su amanuense. Las múltiples voces imaginarias son registradas por la pluma mágica, propiedad del Supremo, que posee un

dispositivo de espejos proyector de imágenes. El punto de contacto de la pluma sobre el papel abre un mundo espiralado en un espejo cóncavo, que se despliega y repite en anillos hasta el infinito. “Espejo-embudo”, su representación visual es diversa según quien lo mire: el Supremo contempla al otro en el espejo, un extraño que, a su vez, lo contempla: ÉL; para la Voz, el espejo refleja al Supremo. El espejo es, en suma, el origen de ambas posiciones y su verdadera naturaleza es lingüística. Lenguaje-espejo, espejo del lenguaje, el sistema de representación de *Yo el Supremo* se eslabona en esta serie de reflejos que transforma todo polo subjetivo central —digamos, una Conciencia— en una fuerza semiótica colectiva, autosuficiente, autogeneradora y proliferante. Agudamente, Gallo observa que solo después de Borges puede ocurrir un texto como *Yo el Supremo*, aun cuando luego difiera el sentido de la imagen especular. “El espejo es así [...] el principio y el fin, ‘el espejo del mundo, el mundo del espejo’”, leemos (106). A esta compleja estructura se suman las numerosas alusiones sobre espejos, en sentido literal o figurado, que ofrecen reglas de interpretación sobre el mundo ficcional y su ambigua relación con la verdad; las menciones de superficies especulares o de espejos en numerosos pasajes de la narración; las imágenes dobles, con superposiciones temporales o espejismos; las duplicaciones o desdoblamientos del Supremo en otras imágenes que se le asemejan o difieren; el despliegue de la persona del Supremo en los pronombres (la trinidad que lo nombra yo, Yo, YO y la dupla YO/ÉL), lo cual escinde una conciencia desdichada en el solitario apogeo del poder. Este Narciso hipertrofiado, que se extravía en el solipsismo de un mundo de espejos, permitiría ahora leer políticamente esa busca de una identidad hispanoamericana.

En la novela *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, se cumple cíclicamente, en diversas circunstancias históricas, la maldición que Tiberio, emperador romano, lanzó contra los que concentraban poder político en su persona: Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en el período precolombino, Felipe II en el siglo XVII, Maximiliano en el siglo XIX, Franco en la primera mitad del siglo XX, un guerrillero en 1999. Cada hecho repite la maldición y, a la vez, se resuelve de modo diferente. Todo es ilusorio: el relato se estructura en reflejos especulares cuyo escenario es el sueño de Polo Febo, que al principio de la novela asiste en París al apocalipsis del fin del milenio. El texto mismo es una de las versiones de un dudoso manuscrito ausente; los personajes se repiten en otros; ciertos sucesos vuelven a ocurrir. Esos reflejos especulares se presentan en diversos órdenes tripartitos —la novela, por ejemplo, se organiza en tres partes y se corresponde con el tríptico *El jardín de las delicias* de Jeronimus Bosch— o bien en diversas configuraciones de dobles. De allí que la repetición especular sea la operación básica del mundo narrativo de *Terra Nostra*. Esta repetición parte de una duplicidad fundamental, una duplicidad de términos antagónicos que, sin embargo, se hallan en íntima conexión: la de poder y deseo, actantes que ejercen diversos roles ante el espejo. “A quien la enfrenta como poder —escribe Gallo—, la luna especular le muestra la faz del deseo; al deseo, le opone la faz (narcisista) del poder” (150). A ello se agrega la especularidad temporal: en *Terra Nostra* el olvido es una forma del recuerdo. La memoria reitera imágenes que solo se configuran de un modo diferente, pero nunca escapan de ese laberinto de paredes azogadas donde pasado y futuro se confunden. En esa lectura, la historia no progresa, pero tampoco se enciende en un presente pleno. En esas intercambiables relaciones, tanto de pasado y futuro como de poder y deseo, la circularidad histórica no se aleja demasiado de volverse una maldición para Hispanoamérica, sobre todo cuando se vincula, como sugiere la autora, la aparición de

las novelas de Roa y de Fuentes en el año 1974 con el eterno retorno de las dictaduras latinoamericanas.

En la conclusión, "Fantasmas del pasado", Marta Gallo retoma ordenadamente los análisis de los textos y los cruza y compara, creando una red móvil de semejanzas y diferencias. Quizá la matriz especulativa del libro de Marta Gallo también sea especular: los sistemas imaginarios creados por cada texto se reflejan entre sí, repitiéndose y deformándose. La insistencia en ciertos tópicos que se vuelven cada vez más complejos crea este efecto, según el cual lo imaginario se diversifica en esa red de núcleos diacríticos y, a la vez, homólogos. Al mismo tiempo, Gallo produce un relato que cuenta el derrotero de un Narciso hispanoamericano durante casi cuatro siglos, en cuatro países. Una parábola que comienza con un Narciso americano asomado al texto-espejo de las obras literarias y termina en narcisismo, que se inicia con la ubicua Divinidad y finaliza con un Poder omnipresente. La riqueza del estudio de Marta Gallo reside en que, además de su riguroso análisis crítico de los textos, nunca es conclusivo, sino abierto a otras interpretaciones, y aun a la polémica, por la misma naturaleza de su método. Este ha superado la trampa temática —estudiar el espejo como "tema" en los textos literarios— para interpretar la especularidad en sus representaciones imaginarias. Lo imaginario no es un tema, no es una imagen particular, no es siquiera un texto determinado. Su potencia radica en conformar un conjunto variable de representaciones que surgen en el proceso interpretativo de toda lectura y que tiene efectos en el mundo simbólico-social. Al trabajar con esa zona lábil y extraordinariamente rica, Marta Gallo abre con este libro nuevas formas de interpretación de nuestras literaturas. Su valioso trabajo se completa con una extensa bibliografía.

JORGE MONTELEONE

Universidad de Buenos Aires  
CONICET

OSVALDO GUARIGLIA, *Ideología, verdad y legitimación*. Buenos Aires, FCE, 1993, 2ª edición, 365 pp.

Uno de los debates más interesantes que motiva a la actividad filosófica en este fin de siglo se centra en la posibilidad de reconstruir un concepto de razón reflexivo y crítico que supere la estrecha idea de racionalidad propia del cientificismo, y se constituya, así, en una alternativa válida frente a los vigorosos cuestionamientos que el discurso post-moderno realiza a la razón. Esta tarea cobra especial relevancia en el campo de la ética y de la teoría política. En efecto, el colapso de los sistemas teóricos omniexplicativos tuvo respuestas bien conocidas: la muerte por decreto tanto de las ideologías como de las utopías. Estas fueron reemplazadas, en general, por justificaciones teóricas, mejor o peor elaboradas, del posibilismo y del realismo políticos, justificaciones que no hacen sino legitimar un orden social profundamente injusto. En este contexto, la posibilidad de lograr una fundamentación racional y objetiva de normas morales y políticas que contribuya a dar respuestas a los problemas de legitimidad en las sociedades actuales, constituye uno de los desafíos más estimulantes que hoy se plantea a la labor intelectual.

Es este, en lo esencial, el núcleo central del libro de Guariglia, núcleo hacia el que convergen los otros grandes temas de los cuales se ocupa: la reflexión en torno a las condiciones de posibilidad de las ciencias sociales y su relación con la "ideología", la naturaleza de la relación humana, y los alcances y límites de la racionalidad práctica.

Esta segunda edición —la primera fue publicada por Sudamericana en 1986— en la que se han realizado algunas correcciones y agregado cuatro capítulos nuevos, constituye, en su conjunto, una obra de esmerada solidez argumentativa y gran riqueza conceptual. A pesar de que no resulte sencillo abordarla —dada la índole compleja de los problemas tratados— la claridad expositiva y la importancia de sus núcleos temáticos hacen que resulte interesante no solo para los profesionales de la filosofía sino también para los especialistas en ciencias sociales y, en general, para todos aquellos que se interesen por el intrincado ámbito de la praxis humana.

Pasemos a considerar, brevemente, su estructura y contenido. El libro está dividido en dos partes. La primera de ellas, titulada *Ideología*, consta de seis capítulos. En los cuatro primeros la reflexión se centra en torno a las condiciones de posibilidad y los límites del conocimiento práctico. Según la tesis propuesta, aquellos se vinculan estrechamente con el núcleo teórico constituido por la "ideología", cuyos diferentes significados, así como su relación con la investigación en ciencias sociales, el autor se ocupa en esclarecer. Parte de los argumentos están destinados a discutir con el positivismo epistemológico, posición que, en sus diferentes variantes, niega status científico a las disciplinas histórico-sociales por considerarlas incapaces de adaptarse al esquema nomológico deductivo propio de las ciencias naturales. Guariglia rechaza este monismo metodológico y propone, en su lugar, un esquema explicativo más idóneo para interpretar los fenómenos sociales. El problema del conocimiento y de la verdad en las ciencias sociales solo puede enfocarse adecuadamente, según el autor, si se atiende al carácter intencional de las acciones humanas relevantes, y se brindan explicaciones que puedan dar cuenta de sus motivos, fines y razones.

Por otra parte, se señala que la raíz de la negativa a considerar la posibilidad de un conocimiento objetivo de los eventos sociales, sobre todo respecto a la historia, tiene su origen en una concepción estrecha de razón circunscripta exclusivamente al conocimiento teórico. Esto ha significado abandonar todo el ancho campo de las acciones humanas al dominio de lo irracional, con las consabidas consecuencias relativistas y escépticas no solo en el ámbito de las ciencias sociales sino también en el terreno, íntimo y la teoría política. Guariglia, por el contrario, identificándose con una antigua tradición que tiene su antecedente en Aristóteles y encuentra en Kant su expresión más acabada, admite la existencia de una racionalidad práctica que, incluso, tiene supremacía sobre el uso teórico. Esta asunción permite afirmar, además, que la razón humana ha elaborado, a lo largo de la historia, reglas prácticas intersubjetivas, buscando la coincidencia consigo misma a partir de la articulación de sus fines últimos. Es en esta intersubjetividad donde descansa, a su vez, la validez del conocimiento teórico. En este marco, la epistemología como disciplina independiente, es posible solo en tanto sea capaz de indagar sobre las reglas que el pensamiento va estableciendo para la constitución de las teorías científicas, reflexión que no es de índole teórica sino práctica. Es también este el medio adecuado para lograr una clarificación de los distintos fenómenos ideológicos y sentar las bases para una crítica a las ideologías. Los dos últimos capítulos de esta primera parte no figuraban en la primera edición. En ellos se plantea el tema del sujeto en la historia, que es analizado

críticamente, tanto en la producción teórica heredada de cierta tradición hegeliano-marxista, como en su contracara actual: el narrativismo. En cuanto a la primera, se presenta el pensamiento de G. Luckás, como la culminación de las tesis de Hegel y Marx concernientes a la reconciliación del sujeto y del objeto en la historia. Al interpretar la objetivación de dicha conciliación en la figura del proletariado, Luckás provee, a entender de Guariglia, una justificación filosófica a la tesis leninista del partido de vanguardia. Con este movimiento culmina la disolución de la ética comenzada por Hegel, porque esta quedará subordinada a la acción política y a los intereses del partido. La contrafigura de esta línea de pensamiento se encuentra en el narrativismo, cuyos supuestos filosóficos el autor se ocupa en desnudar y en señalarlos como en reverso de cierta noción de racionalidad que solo puede expresarse en el modelo de cobertura legal propio de las ciencias naturales, anteriormente comentado. Esta idea de razón ya agotada, reclama una revisión que incluya su dimensión comunicativa e intersubjetiva. Este constituirá el objetivo central de la segunda parte del libro. En ella se agrupan seis capítulos bajo el título de *Legitimación*, concentrados en el tema de la justificación de normas morales y su vinculación con la legitimidad de los sistemas políticos. Los dos primeros ofrecen una reelaboración de la ética kantiana a la luz de la filosofía práctica actual, que asiste a una vigorosa renovación de este pensamiento. Asimismo se realiza un análisis crítico de la interpretación realizada por Hegel a la filosofía moral de Kant, interpretación que, a entender de Guariglia, provocó la cancelación de la ética subordinándola a la última *ratio* de la dialéctica histórica. El capítulo nueve, centrado en discutir las tesis más sustanciales del pensamiento de Max Weber, constituye uno de los más densos y ricos del libro. Con él culminan las críticas del autor a las distintas figuras aporéticas que ha tomado en la modernidad cierta concepción parcial de la razón, identificada con la filosofía de la conciencia. Con Weber y su conocida teoría de los tres tipos de dominación legítima, tal noción de racionalidad alcanza su más clara expresión y pone de manifiesto sus propios límites. Nadie como Weber ha desnudado con tanto agudeza los valores que rigen el orden burocrático del estado moderno. Ahora bien, Weber, relativista en cuestiones éticas, también relega las acciones y valores al ámbito irracional e identifica la razón con su carácter exclusivamente instrumental. Con esto deja abierta la puerta para que el concepto de legitimidad política sea vaciado del contenido normativo que le es propio (al menos para cierta tradición que se remonta a Aristóteles); así, escindido de la ética, puede finalmente ser identificado con el poder fácticamente existente.

Los tres últimos capítulos (en los que se revisan y amplían considerablemente los contenidos ofrecidos en la primera edición), contienen la propuesta "positiva" del autor tendiente, como habíamos señalado, a proporcionar una noción de racionalidad que ponga el acento en su carácter intersubjetivo y comunicativo. Este modelo, inspirado fundamentalmente en Habermas, no cancela el proyecto de la modernidad, sino que lo renueva críticamente, y de este modo permite sentar las bases de una ética universalista que contribuya, a la vez, a renovar la teoría de la legitimidad política. El libro finaliza con una revisión del estado actual de discusión en ética y filosofía política. En una apretada síntesis, se analizan los tres grandes modelos éticos contemporáneos: el comunitarismo —tanto en su variante anglosajona como alemana— el constructivismo de John Rawls y la ética discursiva de Jürgen Habermas. Si bien se valoran positivamente los tres proyectos en tanto han contribuido a la reconstrucción de la racionalidad práctica y se han propuesto como alternativas interesantes ante las diferentes variantes del escepticismo,

se ponen de manifiesto sus respectivas falencias. A criterio de Guariglia, habría que pensar en una propuesta integradora que permita conciliar y a la vez superar las posiciones de las otras tres. Este proyecto, apenas esbozado en las últimas páginas, resulta, sin duda, ambicioso, pero no por ello menos estimulante. Es de esperar que el autor lo desarrolle en un libro próximo.

GRACIELA VIDIELLA

Universidad de Buenos Aires

MANUEL J. DEL PINO, *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1995, 201 pp.

No es ignorado por los hispanistas que durante mucho tiempo la recientemente revalorizada narrativa de vanguardia no atrajo la atención de los investigadores. Igualmente, las tres obras que se constituyen en el eje del estudio de Manuel José del Pino no integran el *corpus* más difundido de la literatura española de este siglo: no es temerario aventurar que la lectura de *Pájaropinto* de Antonio Espina, así como las noticias sobre su autor están reservadas al ámbito de los especialistas. Aunque no ocurre igual con Pedro Salinas y Francisco Ayala, cuyos nombres tienen un lugar más señalado en el canon literario, sus novelas *Vispera del gozo* y *Cazador en el alba* no han sido frecuente objeto de análisis; el poeta de la generación del 27 en el primer caso, y el narrador del exilio en el segundo, han eclipsado a los valiosos autores de prosa vanguardista de sus primeras experiencias literarias.

El mérito del trabajo del profesor de la Universidad de Colorado no se reduce a la concreción de los propósitos anunciados en la nota preliminar: contribuir a la recuperación de un *corpus* narrativo poco transitado por los críticos y favorecer la apreciación de las tendencias renovadoras de la prosa en los años que median entre la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la II República.

Tanto como el análisis de las tres obras citadas, calibran el trabajo de del Pino los cuatro capítulos introductorios, imprescindibles para situar las tendencias narrativas españolas emanadas de la estética del "arte nuevo" en el contexto más amplio de los movimientos europeos de vanguardia.

En el primer capítulo, el autor realiza una presentación teórica sobre los debates más relevantes en torno a la relación de la vanguardia con la modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX: Poggioli, Habermas, Calinescu, Bürger, Benjamin, Eysteinson, de Torre son los principales nombres a partir de los cuales se delimitan los alcances teóricos de la categoría vanguardia.

En el capítulo siguiente expone las dificultades presentadas por la narración a la hora de determinar su carácter vanguardista, debido a que los propios rasgos del género imponen límites a la ruptura total con el referente. Comenzará a dilucidar la cuestión a partir de las distintas conceptualizaciones de Lukács y Ortega y Gasset sobre la presencia de lo humano en la novela y del valor y alcance que cada pensador otorga al término.

El espacio concedido a la confrontación Lukács-Ortega en lugar de a la más previsible Lukács-Adorno, demuestra que el autor de *Montajes y fragmentos* realiza un necesario acercamiento de dos enfoques teóricos habitualmente distanciados.

El capítulo tercero se detiene en describir la estrecha vinculación entre la narrativa española de vanguardia y el proyecto editorial de la *Revista de Occidente*. Retoma, proporcionando su propio punto de vista, las controversias en torno al papel —preceptor u observador lúcido— desempeñado por su director en la renovación de la narrativa española en la década del 20.

El capítulo cuarto se propone establecer criterios para determinar la especificidad de la novela vanguardista. Del Pino avanza sobre estudios anteriores —Pérez Firmat, Cano Ballesta— al diferenciar aquellos gestos vanguardistas superficiales de los auténticamente rupturistas. En los primeros subyace veladamente una defensa de la poética orgánica y de la representación de un mundo ordenado según coordenadas lógicas y estables. En los segundos, la inorganicidad y la fragmentación, unidas a la presencia vertebradora del espacio urbano, dan cuenta, artísticamente, de la crisis y la autoconciencia del presente que caracteriza al hombre moderno.

El desarrollo de esta hipótesis está apoyado en un vasto *corpus* narrativo que además de sustentar las observaciones del autor, proporciona información, desde una perspectiva poco utilizada, sobre la producción del período. Novelas de Azorín y Benjamín Jarnés, o de autores menos reconocidos, como Botín Polanco o Valentín Andrés Álvarez —por citar solo algunas de las numerosas referencias presentes en el libro— son analizadas desde el problema, enunciado al comienzo del capítulo, de la coherencia y alcances del proyecto vanguardista.

Los capítulos quinto, sexto y séptimo están destinados a analizar las novelas centrales del estudio. Las dos características consideradas básicas en la configuración de la narrativa de vanguardia —inorganicidad, presencia del espacio urbano— determinan la entrada para explorar los rasgos compositivos más relevantes de cada texto.

El análisis de *Vispera del gozo* (1926) se centra en la función del contraste de la realidad objetual con una realidad artificial/textual más compleja, que permite a Pedro Salinas reflexionar sobre los procedimientos del nuevo arte a partir del motivo de la amada ausente.

En la siguiente novela tratada, del Pino observa que la base formal del proyecto vanguardista de Antonio Espina se apoya en la apropiación de los recursos del cine. La fragmentación y la inorganicidad de las seis partes de las que se compone *Pájaro pinto* (1927) subvierten la estética realista y cuestionan al mismo tiempo las concepciones ordenadas y estables del universo.

En *Cazador en el alba* (1930), el crítico subraya en cambio la tematización de la relación del individuo con la urbe moderna, articulada con la búsqueda de situaciones narrativas generadoras de alienación y extrañamiento. Los dos aspectos desembocan en una exuberante acumulación metafórica, principio constructivo esencial de la prosa deshumanizada de Francisco Ayala.

Realidad objetiva *versus* realidad textual, contaminación de la técnica cinematográfica, confrontación del hombre con la ciudad cosmopolita: los rasgos considerados nucleares en las obras escogidas son el punto de partida de un análisis apoyado en una cuidada metodología. El marco teórico y crítico de los capítulos introductorios adquiere en los tres finales su total justificación.

Por último, las conclusiones vertidas en ajustada síntesis, retoman las principales hipótesis desarrolladas a lo largo del libro.

Es preciso destacar también el importante aparato crítico que acompaña al estudio. Las notas, referencias y citas bibliográficas, numerosas y regulares al final de

cada capítulo, demuestran tanto una afinada labor de investigación como un no menos ineludible conocimiento de las más recientes novedades editoriales sobre el tema. Los mismos conceptos son válidos para la completa bibliografía que cierra el volumen, discriminada en narrativa, estudios sobre el tema, y estudios generales.

*Montajes y fragmentos* es un material imprescindible para los especialistas. Si bien la mejor carta de presentación de un libro es el propio libro, se complementa en este caso con su inclusión en la serie “Teoría Literaria: Texto y Teoría” dirigida por Iris M. Zavala, cuyo nombre equivale a seriedad y rigor científico en el área de las letras hispánicas.

RAQUEL MACCIUCI

Universidad Nacional de La Plata

ANA MARÍA ZUBIETA. *Humor, nación y diferencias*. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

*Humor, nación y diferencias* es un texto que permite pensar el humor desde una figura que alude a la otra acepción del término: el humor como un fluido que recorre el cuerpo de la nación. Dibuja una red, conexiones de partes —que, de otro modo, quedarían disgregadas, fuera de la construcción nacional—, formando núcleos de sentido. Esos núcleos estallan en la risa, lugar en el que la diferencia se incorpora a lo propio por su diferencia misma.

Y las operaciones con el humor —el chiste, la ironía, la parodia, la burla, el juego de palabras— son la iluminación desde la que este texto reflexiona sobre los modos de representación de las subjetividades. Porque el humor es un modo de la exclusión, de la victimización, como afirma Zubieta, pero también de la constitución del sujeto como diferente respecto de un otro.

Sin embargo, ninguna de estas operaciones podría llevarse a cabo sin la lengua. En la lengua se moldea la identidad, la nacionalidad y se define, además, al extranjero. Lo propio pasa por la lengua y de esta manera la propiedad se enuncia: lo propio se transforma en un uso de la lengua con propiedad. En la lectura que hace A. M. Zubieta, al otro no solo se lo acalla con la lengua, también se le da la palabra (condición para la ficción), pero ese ingreso del otro al discurso tiene como objetivo mostrar un uso no apropiado del código, exasperar la posición incómoda y fronteriza del “otro” frente a la lengua y la ley.

Este es, entonces, el sentido que trabaja el texto: el “sentido del humor”, es decir, las operaciones que mediante el humor hacen sentido en la lengua, la nación y las subjetividades. El sentido del humor es pensado aquí como una lucha de representaciones, sin inocencia.

Y cuando se deja de pensar el humor desde el lugar común de la inocencia, aparece “el humor como lugar común”, esto es, el espacio en el que, por consenso, se concentran y manifiestan las diferencias. De eso se ocupa Ana María Zubieta en su libro *Humor, nación y diferencias* —centrado en la narrativa de Cancela y Marechal— que propone al humor como un “campo problemático”: núcleo de tensión, fiesta belicosa en la que participan la lengua y las relaciones intersubjetivas. Y dentro de ese campo de batalla, la

lengua juega, en su lectura, un rol central, ya que será también una “lengua de combate” usada para silenciar, amenazar, vencer.

En la primera parte del texto se desarrolla una exhaustiva investigación sobre las variadas posiciones respecto del humor, cuyo producto es la concepción del humor como el encuentro de dos elementos encontrados. Una vez introducido el “choque” que el humor representa, propone sus objetivos, que desarrolla cumplidamente: leer en el *corpus* las diferencias culturales que suelen ser usadas para transformar al otro en una víctima o un excluido; leer, también, las diferencias que pasan por la lengua, la raza o las nacionalidades, reconociendo la dimensión dialógica y social del humor y la risa.

La elección del *corpus* —Cancela/Marechal— relacionado con la pertenencia a una coyuntura política de cambio, hace aparecer al humor como cruce, como una construcción hecha de miradas y voces. “El humor es una mirada”, dice Zubieta, por lo tanto, “es un modo de narrar las diferencias y de representarlas.” Conecta en los textos de Cancela al humor y al gobierno radical, y respecto de Marechal problematiza la intersección entre el peronismo y el lugar común, el estereotipo, el clisé.

Su lectura sobre el *corpus* de A. Cancela—cuyo eje es *Historia funambulesca del profesor Landormy*— intensifica la cuestión de la lengua frente a otra diferente, extranjera; vale decir, los juegos del lenguaje: traducción, mentira, equívocos, el juego con el nombre propio, que designan el espacio errado, extralimitado, monstruoso del debate sobre la lengua nacional. Opera, por otra parte, vinculaciones entre el humor y el saber, y concentra esa relación en la conferencia y la traducción, representaciones del ejercicio lúdico e ideológico con lo propio y lo ajeno.

El trabajo con el humor en este contexto produce, en consecuencia, una problematización de los límites, las fronteras y el carácter de una lengua nacional. En este sentido, tanto el *corpus* de Cancela como el de Marechal devienen narraciones de un “viaje”: a la otra lengua, la otra cultura, el espacio del otro. Zubieta mide y analiza los efectos de ese viaje.

Y el viaje trae, por otra parte, el tópico de la representación de las subjetividades: cómo se representa a ese “otro”, qué se representa de él y cuáles son las operaciones necesarias para otorgar una identidad diferenciadora a ese otro y a su cultura. En un caso se trata de “victimización”; en el otro —el *corpus* de Marechal, centrado en *Adán Buenos Aires*— la operación es más violenta y el otro deviene “rareza” o “monstruo”. La lectura del *Adán Buenos Aires* reactualiza la forzosa tarea del peronismo de volver a instituir un imaginario para la nación, por lo que Zubieta dirá que el texto se organiza como “una galería de la cultura nacional”, con lo que da a leer que la discusión sobre lo nacional nos presenta a un Marechal oscilando entre la pertenencia y la distancia irónica (en su relación con el grupo Martín Fierro, marco de la novela) y entre su conciliación u hostilidad hacia el “otro” (en el análisis de la relación con Tesler). Y da a leer también que en la década del 40 se debate lo nacional sobre un terreno mucho más móvil, al que es preciso aferrar con el acopio del clisé y la tradición.

El humor, en fin, es un borde; juega con los límites en una oscilación que fija y da sentido. *Humor, nación y diferencias* trabaja ese vaivén desde el título mismo: el humor como un hilo que conjuga la homogeneidad de la nación y la multiplicidad de las diferencias; o mejor: el humor como un flujo que recorre el terreno de la nación conectándolo con las alteridades y los particularismos. Pero al mismo tiempo, el humor como *medium*: mirada y voz, síntesis dialéctica entre lo Mismo y lo Otro.

Humor y política nacional, humor y violencia, lengua y representaciones, el borde agudo del humor es pensado en este lúcido texto como *un modo de narrar lo nacional*.

MARCELA DOMINE

Universidad de Buenos Aires



## SIGLAS

<b>BAE</b>	<b>Biblioteca de Autores Españoles, Madrid</b>
<b>CEAL</b>	<b>Centro Editor de América Latina, Buenos Aires</b>
<b>CONICET</b>	<b>Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina</b>
<b>CSIC</b>	<b>Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid</b>
<b>Eudeba</b>	<b>Editorial Universitaria de Buenos Aires</b>
<b>FCE</b>	<b>Fondo de Cultura Económica, México</b>
<b>RAE</b>	<b>Real Academia Española, Madrid</b>
<b>REL</b>	<b>Revista Española de Lingüística, Madrid</b>
<b>Th</b>	<b>Thesaurus, Bogotá</b>



## ÍNDICE

GUIOMAR CIAPUSCIO, El subtipo textual <i>conclusiones</i> en revistas de lingüística hispánica: una perspectiva lingüístico-textual contrastiva .....	5
PAOLA CORTÉS ROCCA, Entre el arte y la ciencia: la práctica fotográfica en el fin de siglo .....	21
MARTHIELMA COSTA y MANUEL NIETO CUMPLIDO, Nuevos datos sobre la vida del ropero de Córdoba Antón de Montoro .....	33
HUGO W. COWES, La concepción de un nacimiento en <i>Desolida</i> y el capítulo XXI de la primera parte del <i>Quijote</i> .....	47
MARÍA MARTA GARCÍA NEGRONI, La construcción media con <i>se</i> .....	55
OSVALDO GUARIGLIA, Ensayo de una clasificación de los actos de habla en español .....	83
CRISTINA IGLESIA, Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre <i>La ciudad ausente</i> de Ricardo Piglia .....	95
MARTÍN KOHAN, Tradición, familia y propiedad. (La figura de José de San Martín en las <i>Tradiciones peruanas</i> de Ricardo Palma y en las <i>Tradiciones argentinas</i> de Pastor Obligado) .....	105
CLARA E. LIDA, Discurso e imaginario en la literatura anarquista .....	119
ISABEL LOZANO-RENIEBLAS, Heliodoro y los géneros literarios .....	139
CELINA MANZONI, El ensayo ex-céntrico: el contrapunteo de Fernando Ortiz (o algo más que un cambio de nombre) .....	151
JORGE MONTELEONE, Enrique Pezzoni: sigilo y espectáculo .....	157
DELFINA MUSCHIETTI, Poesía y paisaje: la definición de un mixto .....	163
ANDREA OSTROV, <i>Masotta</i> : entre la conciencia y la estructura .....	173

FERMÍN RODRÍGUEZ, *Una excursión a los indios ranqueles. Una novela de espionaje* 181

## RESEÑAS

JOSEPH J. DUGGAN, <i>The "Cantar de mio Cid": Poetic Creation in its Economic and Social Contexts</i> , Irene Zadererko .....	191
MARTA GALLO, <i>Reflexiones sobre espejos. La imagen especular: cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana</i> , Jorge Monteleone .....	193
OSVALDO GUARIGLIA, <i>Ideología, verdad y legitimación</i> , Graciela Vidiella .....	197
MANUEL J. DEL PINO, <i>Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia</i> , Raquel Macciuci .....	200
ANA MARÍA ZUBIETA, <i>Humor, nación y diferencia</i> , Marcela Domine .....	202
SIGLAS .....	205





**La presente publicación se terminó de imprimir  
en los talleres gráficos de la  
Facultad de Filosofía y Letras  
en el mes de octubre de 1996**



## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).
- Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).
- Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).
- Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).
- Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).
- Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).
- María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).
- Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.
- Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología* (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).
- Poesías varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).
- Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2. (1987).
- AAVV. *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Tomos I y II (1993).

