



# Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad  
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

Enero - Junio 1996

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

*Decano*

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

*Directora de la carrera de Letras*

Lic<sup>a</sup>. TERESA IRIS GIOVACCHINI

*Secretario Académico*

Prof. JUAN PABLO ROLDÁN

AUTORIDADES DE LA REVISTA

*Director*

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

*Secretarias de Redacción*

Lic<sup>a</sup>. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Prof<sup>a</sup>. GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

*Consejo de Redacción*

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA (Universidad Complutense - Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N. Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELIAS RIVERS (State University of N. Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

*Consejo Asesor*

Prof. CARMELO DI LEO; Lic<sup>a</sup>. TERESA HERRAIZ DE TRESCA; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO; Prof. JUAN ALFREDO SCHROEDER y Prof<sup>a</sup>. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

*Prosecretaria de Redacción*

Prof<sup>a</sup>. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

*Administración y distribución*

Dr. JAVIER GONZÁLEZ

## EL VOSEO ARGENTINO. VISIÓN SINCRÓNICO-DIACRÓNICA

Cuando en el año 1492 se descubre América, en la Península se utilizaba el *vos* para un solo interlocutor. La segunda persona del singular era, en la España de 1500 —como observa Rafael Lapesa (1980, 391-392)—, el tratamiento que se daba a los inferiores o entre iguales cuando había máxima intimidad y para todos los otros casos se utilizaba el *vos*, lo que pronto llevó al desgaste de esta forma e hizo que fuera necesario introducir otra fórmula para el tratamiento más cortés, la de *vuestra merced* con el verbo en tercera persona. Al extenderse en la metrópoli *vuestra merced* como tratamiento de respeto, el *tú* volvió a recuperar su primitivo valor de segunda persona de singular para la confianza o para la solidaridad, en tanto que el *vos* abarcó también a la segunda persona del plural de confianza. El tratamiento para las segundas personas se fue fijando en el español de la Península del siguiente modo:

### *Segunda persona del singular*

*tú* para el trato de confianza;

*vuestra merced* > *vuesa merced* > *vuesarced* > *vuesanced* > *voacé* > *vucé* > *vusted*  
> *usted*, para el tratamiento de respeto.

### *Segunda persona del plural*

*vosotros*, para el tratamiento de confianza;

*vuestras mercedes* > ... > *ustedes*, para el tratamiento de respeto.

Estas modificaciones que se producían en el español de Europa no llegaron a toda América. En este continente se introdujo el tuteo y tuvo dos ejes irradiantes, uno en México y otro en Perú, pero el resto de América, llamada la América voseante, siguió usando el *vos* para la segunda persona del singular, en tanto que el *ustedes* cubrió las dos formas de tratamiento del plural, la de confianza y la de respeto, fenómeno común con la América no voseante y con Andalucía.

## *Antecedentes históricos del voseo*

El uso de la segunda persona del plural *vos* para un solo interlocutor, como señal de respeto, ya se registra en los últimos tiempos del Imperio romano, según algunos documentos, y su uso aumentó en las lenguas romances, como señala Rafael Lapesa (1970, 144-145). En el *Cantar de Mio Cid* es el tratamiento entre los esposos y entre los nobles en general, mientras que el *tú* se emplea para parientes y vasallos jóvenes. Posteriormente el voseo se extendió en los ambientes burgueses y así lo registra en el siglo XIV el *Libro de Buen Amor*. Pero aún el *tú* se utilizaba para hablar con inferiores o iguales en confianza, según testimonia el Arcipreste de Talavera en el siglo XV. El humanismo, por influjo latino, usa el *tú* en forma exclusiva y así lo registran Juan de Lucena en su *Diálogo de vita beata* y Fernando de Rojas en *La Celestina*. Lo mismo sucede en la literatura pastoril, en tanto que en la cortés alternan el *tú* y el *vos* en el tratamiento de la dama (ibídem). Pero el uso del *vos* siguió extendiéndose en el habla coloquial y hasta en la de los rústicos.

J. Plá Cárceles en su estudio sobre "La evolución del tratamiento «vuestra merced»" refleja la opinión de escritores de distintas épocas frente al empleo del *vos* para la segunda persona del singular. Según este autor ya en el primer tercio del siglo XVI —cuando se estaba llevando a cabo la conquista de América— "vosear a una persona implicaba, cuando no un insulto, una íntima familiaridad o superior categoría social por parte del que hablaba" (1923, 245). Vemos aquí revertido el valor que tenía en la época del *Cantar de Mio Cid*, cuando era el trato entre nobles. Los testimonios que anota Plá Cárceles son coincidentes sobre este cambio de significación del *vos*, salvo el de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535-1536), donde el autor no advierte el cambio que se estaba produciendo:

Pongo [la *d*] por dos respetos: el uno por henchir más el vocablo, y el otro porque haya diferencia en el *toma*, con el acento en la *o* que es para cuando hablamos con uno muy inferior, a quien digo *tú*, y *tomad*, con el acento en la *a*, que es cuando hablo con uno casi igual a quien digo *vos*.

De 1533 es este de Antonio de Guevara, en sus *Epístolas familiares*:

Si por malos de sus pecados dijese uno a otro en la Corte: «Dios os mantenga o Dios os guarde», le lastimarían en la honra y le darían una grita. El estilo de la corte es decirse unos a otros: «Beso las manos de vuestra merced».

De 1566 es esta narración de Jerónimo Ximénez de Urrea, en el *Diálogo de la verdadera honra militar*:

Jugando un día en Triana a basto y malilla con un escudero de don Pedro de Guzmán, llamado Belmar, le dixé, sin pensar enojallo: «Belmar, vos jugáis mal»;

alterándose él por el *vos* que le dixe, respondió empuñando y feroz: «Yo juego bien, y *vos* que sois *tú* sois muy ruin hombre».

En 1593, Lucas Gracián Dantisco, apunta en el *Galateo español*:

Quien llamase de *vos* a otro, no siendo muy más calificado, le menosprecia y hace ultraje en nombralle, pues se sabe que con semejantes palabras llaman a los peones y trabajadores.

Todos estos ejemplos del siglo XVI muestran la evolución del tratamiento para la segunda persona del singular. *Vos* gana progresivamente terreno para marcar la inferior escala social del así tratado. En el siglo siguiente se irá afianzando esta significación. Plá Cárceles cita, de 1611, el siguiente comentario de Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*:

Pronombre primitivo de segunda persona del plural, aunque usamos dél en el singular; y no todas veces es bien recibido, con ser en latín término honesto y común a todos.

Solo cuatro años después, Ambrosio de Salazar, en su *Espejo general de gramática en diálogos*, es más terminante:

Sepa que los españoles reciben un bofetón cada vez que los tratan de *vos* y aunque sea un açacán, tienen por punto de honra que no los traten bien. Y luego insiste: "Cuando se habla a alguno de *vos* lo tiene a afrenta muy grande".

Cuatro años más tarde, Juan de Luna en sus *Diálogos* indica que "*vos* se dice a los criados y vasallos". Cosa que repite en 1626 Gonzalo Correas en el *Arte grande de la lengua castellana*:

De *vos* tratamos a los criados y vasallos... Entre amigos, donde no hay gravedad ni cumplimientos, se tratan de *vos*.

Acorde con esto escribe Carlos Rodríguez en su *Linguae Hispanicae Compendium*:

Pronomen *vos* non adhibitur nisi de uno solo & quidem humilis conditionis quam alloquimur in persona secunda singulari tu.

Y un ejemplo mucho más tardío, de finales del siglo XVIII (año 1791), es el de Gregorio Garcés, en *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana*, donde constata que "del pronombre *vos* nos servimos hablando con inferiores y de ordinario con alguna suerte de enojo" (Plá Cárceles, 1923, 246-247).

Por otra parte, el lenguaje del teatro del siglo XVII sigue usando casi indistintamente el *tú* y el *vos*, sin atender demasiado a estos matices señalados por los estudiosos de la lengua y que justifican el desprestigio peninsular del *vos* para su empleo como singular en beneficio de *tú* y de *vuestra*

*merced*. Sin embargo, ocasionalmente también los personajes de la comedia hacen hincapié en la preferencia por el *tú*, como en *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina, citado por Cuervo y por Capdevila (1940, 80-81):

...yo os daré  
mercedes. Andad con Dios.  
-¿Os daré y andad? ¿Ya es vos  
lo que *tú* hasta ahora fue?  
Pues vive Dios, que hubo día,  
aunque des en vosarme  
que de puro tutearme  
me convertí en atuía.  
-Gastón, tu estancia es abajo:  
vete y despeja  
-Eso sí.  
Tú por tú...

Plá Cárceles (1923, 247), por su parte, cita otro fragmento de Tirso correspondiente a *La huerta de Juan Fernández*:

Mudad, señor, en *tú* el vos:  
que el vos en los caballeros  
es bueno para escuderos.

El empleo de *vuestra merced* se propagó rápidamente restaurándose a *tú* su valor de singular en tanto que *vosotros* se consolidaba como segunda persona del plural. De la rápida propagación de *vuestra merced* da pauta el desgaste fonético que permitió las formas *vuessa merced*, *vuessarced*, *vuessansted*, *vuessasted*, *vosted*, *usted*, etc., registradas en todos los estratos sociales e incluso un temprano registro de *usted*, en 1620.<sup>1</sup>

Mientras esta evolución se seguía en la Península y se traía y propagaba en América a través de dos centros irradiantes, el de Perú y el de México, el resto de la América permanecía voseante, conservando en su sintaxis, como arcaísmo, el *voseo* que había prosperado en algunos siglos en la metrópoli, pero extremado en estas latitudes en que no alterna con el tuteo, sino que lo reemplaza constituyendo un paradigma híbrido.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*. Con respecto a la evolución de la forma *vuestra merced* >...>*usted* y este temprano registro de la última, conviene recordar el posible influjo del árabe 'ustāḡ que puso de manifiesto George Krotkoff ("A Possible Arabic Ingredient in the History of Spanish *usted*", *Romance Philology*, XVII, 2, November 1963, pp. 328-332). 'Ustāḡ tiene en árabe el significado de profesor, maestro, y se otorga por extensión a "any person of cultured and civilized appearance". En un cuadro en que repite todos los registros de Plá Cárceles con sus respectivas fechas, Krotkoff muestra cómo la forma árabe habría atraído desde temprano a la española, sobre todo en la zona aljamiada, para extenderse luego al resto de la Península.

## Motivaciones para el voseo americano

Además del aislamiento, causa fundamental que permitió la supervivencia del voseo en buena parte de América, los distintos autores lo han querido explicar por otras causas. Rufino José Cuervo, en su estudio dedicado a "Las segundas personas del plural en la conjugación castellana" (1948, 184), arriesga esta opinión en la nota 79:

No es improbable que semejante predominio de *vos* sobre *tú* provenga del empleo que del primero se hacía al hablar con inferiores, lo cual sería buen argumento de la manera como los peninsulares trataban a los indios y criollos. A los comprobantes que de este uso de *vos* están citados en *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, parágrafo 306, agregar el siguiente: «Como un caballero valeroso y generoso, aunque mal criado le oyese yo decir a cada uno con quien hablaba *vos, vos y él, él* y que nunca decía *merced*, díjele yo: Por mi vida, señor, que pienso muchas veces entre mí que por eso Dios ni el Rey nunca os hacen *merced*, porque jamás llanáis a ninguno *merced*. Sintió tanto esta palabra, que dende en adelante paró de decir *vos* y llamaba a todos *merced*» (Guevara, *Epístolas familiares* 1, 25).

Aunque también otorgándole valor a lo social, Rafael Lapesa prefiere una explicación que hierde menos al conquistador y es más amable para la parte americana:

Responde así en cada punto [la tendencia americana] a un abandono de distingos sociales y de normas lingüísticas que se nos presenta como indiferencia ante el vulgarismo, pero en el cual liemos de ver también un aspecto positivo: la voluntad de nivelación cohesiva propia de comunidades que se están formando (1968, 531).

Posiblemente estas dos opiniones haya que entenderlas no como opuestas sino como alternativas. Puede haber un fondo de amistosa confianza entre los conquistadores que se sentían hermanados en América por la aventura común y que por lo general pretendían borrar un pasado no siempre muy noble con la esperanza de un futuro prometedor, y así usarían el *vos* entre ellos; pero también es cierto que si, como abunda en las manifestaciones que recoge Plá Cárcelos, era lo usual para vasallos y criados, seguramente se lo prodigaban a criollos y a indios y este empleo debió haber sido determinante para su integración en el español de América.

## Características del voseo americano

El voseo americano se construye con un paradigma híbrido en que se encuentran presentes elementos de la segunda persona del plural y de la segunda del singular. En el voseo pronominal el *vos* ha perdurado como

pronombre sujeto y como término de preposición (y de comparación), en tanto que el *tú* perdura en los pronombres objeto (y reflexivo) y en los posesivos. El paradigma pronominal del voseo es:

PRONOMBRE SUJETO	PRONOMBRE OBJETO	POSESIVOS	TÉRMINOS DE PREPOSICIÓN
vos	te	tu(s) tuyo/a(s)	vos

Y se han perdido las siguientes formas:

PRONOMBRE SUJETO	PRONOMBRE OBJETO	POSESIVOS	TÉRMINOS DE PREPOSICIÓN
tú	os	vuestro/a(s)	tí (contigo)

Por otra parte, el paradigma verbal del voseo es mixto —como veremos más adelante— y a esto se agrega el hecho de que hay en América zonas que utilizan el pronombre *vos* más el verbo en segunda persona del singular (*vos tienes*) y otras zonas en que al verbo correspondiente a la persona del plural se combina con el pronombre *tú* (*tú venís*). Todas estas variantes han hecho pensar a algunos puristas en un caos que en realidad no es tal.

La hibridez del paradigma del voseo americano escandalizaba a Arturo Capdevila. Encontraba que este “estigma lingüístico”, esta “viruela del idioma” lo era doblemente por su falta de analogía con el voseo usado por los autores del teatro del siglo de oro español (1940, 68). Así expresaba su desagrado:

Ese mazacote del pronombre *vos* entreverado con los enclíticos y los posesivos del *tú* [...] constituye de por sí un atentado contra la lógica. Ni habla bien el que piensa mal ni piensa bien el que mal habla. Hablar así es una caída en el caos. El pensamiento no puede salir incólume a la postre. Dejar de hablar así es, al contrario, una adquisición luminosa. Bien lo sé yo. Cuando por el cariño de una venerada memoria yo adopté el *tú*, siendo todavía muchacho, sentí cómo se aclaraba mi espíritu. Las ideas cobraban con esto solo una mayor cohesión. El pensamiento se fortalecía y se limpiaba (102).

Sin embargo y pese a la sensación personal de claridad que parece sentir Capdevila al abandonar el voseo, este paradigma no deja de tener su lógica y hasta su porqué. Resulta prácticamente imposible creer que, con la simple variante del voseo al tuteo, se pueda dar esta súbita iluminación de la mente.

Si bien nuestro voseo no es “aquel tan sonoro de los clásicos”, que sirve

de canon a Capdevila, por lo menos tiene el mérito de estar registrado ya en los albores de la conquista americana. Muestra de ello es este párrafo de Rafael Lapesa:

Bernal Díaz del Castillo ofrece el primer ejemplo americano en que *te se combina con vos* y con el verbo en segunda persona del plural: «Traíamos unos marineros levantiscos y les dezíamos: 'hermanos, ayudad a dar la bonba...' Y nos respondían los levantiscos: 'facéte lo vos, pues no ganamos sueldo'» (*Historia verdadera*, 1940, 13 a.). Se podría pensar que en esta frase Bernal Díaz trató de reflejar la torpeza de los marineros griegos o turcos («levantiscos») al hablar castellano, pues no faltan usos en otros autores que presentan la confusión de *tú* y *vos* como señal de impericia en el castellano; pero en el resto de lo que el viejo conquistador pone en boca de los marineros levantinos no hay otros errores lingüísticos. Debemos ver, pues, en Bernal Díaz el precedente del *hacéte lo vos* que hoy diría un guatemalteco, un costarricense, un venezolano, un argentino, un uruguayo, etc. (1968, 522-523).

Y aún antes registraba esta mezcla nada menos que el *Cantar de Mio Cid*: "mientras que *visquiéredes* bien se fará lo *to*", también anotado por Lapesa. Este paradigma pronominal del voseo, a diferencia de las formas verbales, es fijo para toda América. Esta uniformidad que va desde México a la Argentina fue destacada por varios estudiosos, como Henríquez Ureña, Tiscornia, Keny, Lapesa, pero es María Beatriz Fontanella de Weinberg quien por primera vez intentará una justificación de su uniformidad y del motivo de su hibridez. Dice esta autora (1977, 229-230):

Es probable que la generalidad de estos usos pronominales haya hecho considerar a los distintos autores poco interesante el tema, aunque, sin embargo, el mero hecho de que estas formas hayan adquirido tal extensión plantea un interrogante frente a la pluralidad de resultados verbales.

Para el estudio del paradigma pronominal Fontanella parte del sistema llegado a suelo americano en los primeros tiempos de la conquista y, por otro lado, considera las personas usadas para segunda persona del singular dentro de un contexto más amplio, como el que constituyen los restantes pronombres personales.

Parte del hecho de que, cuando los españoles llegaron a América, había en el español peninsular tres tratamientos para la segunda persona del singular:

*tú*, el más cariñoso y familiar;

*vos*, tratamiento que se usaba para la confianza relativa y para los criados y vasallos, y

*vuestra merced*, que ya era una fórmula generalizada.

La complejidad de este sistema hizo que se simplificara tanto en España

como en América, pero aquí se operó la simplificación de la pareja *tú-vos*, cuya oposición semántica se hallaba debilitada, en un paradigma verbal y pronominal mixto. La solución no era totalmente novedosa, pues se registra desde la Edad Media, en el *Cantar de Mio Cid*, como documenta Lapesa, y posiblemente se haya intensificado en los siglos posteriores.

Entre el sistema llegado a América y el uso actual se aprecian dos simplificaciones que afectan a las dos segundas personas. En ellas el sistema estaba recargado, pues distinguía cinco formas entre el singular y el plural:

Segunda persona singular	{ informal { <i>tú-vos</i> , se simplificó en <i>vos</i> . formal { <i>vuestra merced</i> > <i>usted</i> .
Segunda persona plural	

Se simplificó en *ustedes*

El triunfo de *ustedes* frente a *vosotros* en el plural está ligado al voseo, aunque también afecta a zonas de Andalucía y a la América no voseante.

En la segunda persona del singular no existen motivos formales para el triunfo del voseo. Tanto el *tú* como el *vos* se integran perfectamente dentro del sistema, son monosílabos, como *yo* y *él* y se oponen, por lo tanto, a las formas del plural. Para Fontanella, el triunfo del *vos* sobre el *tú* hay que buscarlo entonces en motivaciones que están en el terreno de la sociolingüística, coincidiendo en esto con lo ya apuntado por Cuervo y Lapesa.

Para el triunfo de las formas pronominales objeto y reflexiva, la mencionada autora encuentra que *me*, *se*, *le*, ejercieron presión en favor de *te* y en detrimento de *os*, pues compartían la representación de *Ce*; e incluso las formas *lo/la*, si bien en menor grado, actuarían en favor de *te* por su conformación *CV*.

En cuanto a los términos de preposición, hay una tendencia general a hacerlos coincidir con los usados como sujeto. Esta misma identificación formal entre sujeto y término de complemento es la que ha incidido en el desplazamiento de las formas *sí* y *consigo* como reflexivos que se produjo prácticamente en todos los estilos en las distintas zonas de América. A esto habría tal vez que agregar el influjo del término de la comparación (nexo comparativo que rige pronombre en caso nominativo) sobre el término de la preposición, aunque no lo exprese Fontanella.

Para el caso de los pronombres posesivos, en el singular es evidente

que, al igual que en los pronombres objeto, las formas pertenecientes originariamente al paradigma de *tú* están mucho mejor integradas que las correspondientes a *vos*. De tal modo, la serie átona sería *mi, tu, su*, y la tónica *mía, tuyo, suya*. "Las formas átonas están fuertemente relacionadas entre sí por su carácter monosilábico, su representación *CV* y su falta de variación para género y número del objeto poseído. La relación es aún mayor en los posesivos de segunda persona formal y de tercera persona por la conformación común *Cu*. En cuanto a la forma *tuyo*, presenta asimismo los caracteres generales de la serie tónica, ya que es bisílaba y flexiona para género y número, al igual que *mío* y *suyo*. Con respecto a esta última, la similitud formal es máxima, pues comparten la representación *Cuyo* (237-238).

En la conformación del paradigma pronominal híbrido, Fontanella supone dos tipos de presiones:

- 1) las de las diversas formas de un mismo pronombre para mantener su unidad, y
- 2) las de las formas de las restantes personas con caso particular.

La larga coexistencia y alternancia entre *tú* y *vos* fue debilitando la conciencia de pertenecer a dos tratamientos distintos. Dadas estas condiciones, la presión de las restantes personas de un mismo caso predominó, constituyendo el actual paradigma de las formas voseantes que, aunque es mixto en su formación, se integra mejor en el conjunto de todas las personas pronominales que el originariamente perteneciente a *vos*.

En cuanto a la constitución del paradigma verbal, éste también es mixto. Por lo general se toma a la segunda persona del plural para el presente de indicativo y de imperativo. Para el presente de subjuntivo los hablantes alternan la forma del singular o la del plural (*vos cantes* o *vos cantés*), y para el futuro de indicativo en la actualidad solo se usa la forma de singular. En la gauchesca hemos encontrado registradas formas de futuro voseante (*vos tendrés* o *vos sabrés*).

En el potencial e imperfectos de indicativo y subjuntivo concuerdan las personas *tú* y *vos*. Son homomórficas por evolución.

En el caso del pretérito indefinido o perfecto simple, la desinencia latina *-stis* > *-stes* conserva su *-s*, que a veces en el español peninsular se extiende por analogía a la segunda persona del singular. Pero en la Argentina sucede a la inversa, que por ultracorrección, la gente con estudios medios evita la *-s* en las formas voseantes.

## *Formas homomórficas y un problema anexo, formas monoptongadas y diptongadas*

Hay otros verbos, como *dar*, *estar*, *ir* y *ver*, que produjeron formas coincidentes, en las segundas personas del plural y del singular, en el presente de indicativo y subjuntivo y en el imperativo:

*datis* > *dades* > *daes* > *dais*, DAS

*detis* > *dedes* > *dees* > *deis*, DES

*date* > *dade* > *dad*, DA

*state* > *estades* > *estaes* > *estáis*, ESTÁS

*statis* > *estedes* > *estees* > *estáis*, ESTÉS

*stetis* > *estade* > *estad*, ESTÁ

*vadiis* > *vades* > *vaes* > *vais*, VAS

*vadatis* > *vaades* > *vades* > *vaes* > *vais*, VAS

*videtis* > *veedes* > \**veees* > *véis* > *veés* > *veis*, VES

*videte* > *veede* > *veed*, \**veé*, *ved*, VE (1968, 523).

Los imperativos sin *-d* y con vocal tónica fueron usuales en la Península hasta el siglo XVII y hoy se pueden hallar ante *os* y en lenguaje literario: *sentáos*.

En las desinencias esdrújulas del español antiguo, también la evolución de las personas *tú* y *vos* llevó a formas homomórficas conservadas en Hispanoamérica y que en España no se dieron por la conservación de la *-d* como recurso preventivo (el uso culto peninsular mantuvo la *-d* en los esdrújulos *vos érades*, *teníades*, *amávades*, *quisiéredes*, etc., hasta mediar el siglo XVII. Entonces hacía mucho que los presentes y los futuros sin diptongo en la desinencia habían desaparecido del habla peninsular, y el tratamiento de *vos* se encontraba ya en decadencia [Lapesa, 1970, 155]):

*cantávades* > *cantavaes* > *cantabais* (zonas de restitución de la *-d*-)  
> *cantabas* (zonas voseantes).

*érades* > *eraes* > *erais* (zonas de restitución de la *-d*-).  
> *eras* (zonas voseantes).

*amárades* > *amaraes* > *amarais* (zonas de restitución de *-d*-).  
> *amaras* (zonas voseantes).

*cantássedes* > *cantasses* > *cantaseis* (zonas de restitución de la *-d*-).  
> *cantases* (zonas voseantes).

*seríades* > *seríaes* > *seríais* (zonas de restitución de *-d*-)  
> *serías* (zonas voseantes).

La *-d* procedente de sonorización latina empieza a desaparecer en el siglo XIV. En el *Libro de Buen Amor* se encuentran casos aislados. A fines del siglo XIV se va haciendo más frecuente su falta y a fines del XV se da por perdida la *-d* en *-ades* y *sodes*. En el último cuarto del siglo XV los casos con *-d* conservada son arcaísmos. No responden al uso. Por ejemplo, en 1428 el Marqués de Santillana escribe las dos Serranillas del Moncayo, donde en un mismo verso encontramos: “no pensés que me tenedes”.

En principio la forma sin diptongar es la más frecuente. Luego se va extendiendo la forma *-eis*, posiblemente apoyada en la forma *-ades* > *-áes* > *-ais*. La forma *-ais* tiene que haber influido en el desarrollo de *-eis* y a su vez la forma *-as* es análoga de *-es*.

Pese a que las formas diptongadas ya se habían extendido cuando el descubrimiento de América, las monoptongadas son las que prevalecen en el voseo americano, aunque hay zonas de diptongación, como registró José Pedro Rona. “Reliquias hoy vulgares de un uso que antaño debió de ser el más distinguido”, como las califica Lapesa (1980, 579), y que en la zona de San Juan de Micay (Colombia) estudia Germán de Granda (1978, 80-92) para llegar a la hipótesis de los dos usos, el más vulgar o monoptongado y el más prestigioso o diptongado contendiendo en distribución diastrática hasta el siglo XVII en Hispanoamérica.

Esta vacilación correspondía a la restitución de las formas diptongadas en la Península. En España formas sin diptongar se registran hasta 1570 en farsas, entremeses y otros textos populares, pero se ve que éstas habían perdido consideración social, y eso mismo debió de ocurrir en las zonas de América con cortes virreinales. Donde la vida de los colonos españoles tuvo que ser mucho más primitiva las formas monoptongadas se extendieron y popularizaron: América central, llano de Venezuela, valles de Colombia y Río de la Plata. Rafael Lapesa atribuye a la restitución de las formas diptongadas en España un “valor defensivo y mantenedor de categorías, lo que tiñó de vulgaridad cada vez mayor a las formas no diptongadas” (1968, 526). Como causa de la restitución de la *-d* del imperativo agrega este mismo autor: “También en el imperativo la preferencia por *sed, estad, dad, ved* sobre los equívocos *sé está, da, ve* hubo de refluir, aunque más lentamente, en la imposición de *cantad, poned, salid* sobre *cantá, poné, salí*” (ibídem). Ya aquí toca un problema que no hemos encontrado en la bibliografía sobre el voseo rioplatense: la falta de desinencia en algunos imperativos que pueden corresponder a dos verbos, o que por lo menos pueden resultar confusos, hace que para el imperativo de algunos verbos empleemos otro, como en el caso de *ir*, cuyo imperativo reemplazamos por el de *andar*, o para *ver*, en que preferimos *mirá*.



(la desinencia *-éis* de mayor prestigio, solo se halla en algunas zonas). La comprobación de una distribución diastrática de ambas personas *-ás* y *-és*, *-ís*, *-éis* en muchos sitios le permite a Rona la siguiente explicación. Parte de una observación de la señora Vidal de Battini acerca de la ausencia del uso del futuro en algunas regiones de Argentina: "Hay una tendencia clara a cambiar las formas de futuro por otras perifrásticas: *voy a ir...* es lo general en la lengua hablada de toda Argentina, pero se observa con mayor intensidad en la región del noroeste, y muy particularmente en algunas provincias del norte, en donde los rústicos casi no usan el futuro". De esta aseveración de la señora de Battini, que es válida para toda América, Rona desprende otra distribución diastrática: hay niveles que usan las formas sintéticas del futuro y otros que no las utilizan. Con una prueba llevada a cabo en escuelas primarias y secundarias de distintos países (una redacción sobre "Mis planes para las vacaciones"), Rona confirma que los niños usan el futuro sintético en un porcentaje mínimo (en un caso un niño entre 21, en otro ninguno entre 37) hasta el tercer grado, cuando les toca estudiar el futuro en la clase de gramática. En ese momento el porcentaje aumenta, pero decae luego hasta el primer año de secundario, en que vuelven a estudiar el futuro, y entonces vuelve a aumentar su frecuencia manteniéndose más o menos fija en los años superiores. El futuro sintético es, por lo tanto, una forma escolarizada en la mayoría de los usuarios y se toma entonces la norma de la segunda persona del singular. En tanto, las formas netamente voseantes (*-és*, *-ís*, *-éis*) contienden en el habla rústica con las formas perifrásticas. La forma *tomarás* es la propia del lenguaje aprendido en tanto que las formas *tomarés*, *tomarís*, *tomaréis* son las propias del lenguaje transmitido.

### *El presente de subjuntivo*

En este tiempo y modo hay zonas con preferencia por las formas agudas en tanto que otras, como la bonaerense, la tienen marcadamente por las graves.

Una hipótesis sobre estas formas graves la dio Rona, quien las explicaba como variantes de *cánteis*, *váyais*, *téngais* y por lo tanto de la segunda persona del plural, análogas por el acento a las formas *váyamos* y *téngamos* de la primera del plural. Rona piensa en una distribución geográfica en que se advierte la coincidencia entre *vayamos*, *vayás* o *vayáis* y de *váyamos*, *vayas*, *vayais*. La forma *vayas* la explica entonces como de plural (Rona, 1967, 110 y ss.).

María Isabel Siracusa en su "Morfología verbal del voseo en el habla

culta de Buenos Aires" (1977, 383-393), basándose en el habla de la capital argentina, observa un uso que se opone a la interpretación de Rona: "pu- diendo optar en el subjuntivo por las flexiones plurales *cantés, vayás, tengás*, el hablante de Buenos Aires prefiere las formas *cantes, vayas, tengas* que difícilmente podrían ser explicadas a partir de la hipótesis antes menciona- da, puesto que nadie dice *váyamos* ni *téngamos* como formas acentuadas correlativas en primera persona plural" (388). Y agrega a esto un estudio diacrónico. Toma informantes de 25 a 34 años, que llama la primera edad; de 35 a 54, que llama la segunda edad, y de 55 en adelante, que llama la tercera edad. En estos informantes se muestra, para el presente de indica- tivo, que los de la primera edad están más seguros que los de la segunda y tercera en el uso de las flexiones. La oscilación aumenta progresivamente al pasar de una edad a otra (con una diferencia más acentuada entre la segunda y la tercera), pero no alcanza cifras altas.

En el imperativo no se observaron diferencias marcadas en el compor- tamiento por edades. Hay una preferencia casi exclusiva por las flexiones de segunda del plural.

Pero en el presente de subjuntivo, en cambio, predominan las formas de segunda del singular. La primera edad sigue siendo la más segura, pero si se compara con el indicativo, vemos que se aumenta el margen de osci- lación entre la primera y la segunda edad. En general hay mayor oscilación en el subjuntivo que en el indicativo en todas las edades:

	Persona	1ra. edad 25 a 34	2da. edad 35 a 54	3ra. edad 55 o más
Indicativo	2da. sing.	0,13%	1,03%	7,07%
	2da. plur.	99,86%	98,96%	92,92%
Imperativo	2da. sing.	0,85%	0,26%	0,64%
	2da. plur.	99,14%	99,73%	99,35%
Subjuntivo	2da. sing.	83,07%	79,83%	75%
	2da. plur.	16,92%	20,16%	25 %

De estas estadísticas extrae las siguientes conclusiones: En términos generales, se observa una mayor seguridad en el empleo de las flexiones verbales en los informantes más jóvenes. Esto se debe a que en la lengua oral de Buenos Aires casi no es utilizado el tratamiento de *tú* que resulta en la actualidad muy afectado y propio del círculo del magisterio. Los hablantes

más jóvenes tienen conciencia de un sistema ya fijado, que prefiere las formas del plural para el presente de indicativo e imperativo y reserva las de singular para el presente de subjuntivo. El mayor porcentaje de oscilación entre formas de singular y de plural en el subjuntivo y para todas las edades quizá se deba a la menor frecuencia de aparición de sus formas (más acentuada aún oralmente) que retarda su fijación.

La diferencia de sexos muestra, para el presente de subjuntivo, una mayor oscilación en los hombres que en las mujeres, en tanto que en el presente de indicativo e imperativo la alternancia fue mínima.

Veamos esquematizadas estas variables:

	PERSONA	HOMBRES	MUJERES
SUBJUNTIVO	2da. sing.	78,94%	88,96%
	2da. plur.	21,06%	11,03%

El trabajo de Siracusa pone también de manifiesto una marcada diferencia en los usos del presente de subjuntivo condicionada por la conjugación. En los verbos de la primera conjugación hay 35 % de formas originariamente voseantes, mientras que en los de segunda y tercera conjugación aparecen en un 9 % y 8 % respectivamente.

Otro enfoque del tema fue el realizado por Beatriz Lavandera y María Beatriz Fontanella de Weinberg en 1975. Allí llegaron a las conclusiones que puntualiza la señora de Weinberg (1976, 265):

En los hablantes porteños las formas graves son mucho más frecuentes que las agudas. En el caso de los usos en oraciones subordinadas, el porcentaje de las formas graves llega casi a 100 por 100 de los casos, en tanto que en los imperativos negativos —*no cantes, no hagas eso*— las formas graves oscilan en un 70 % de los casos.

En "La oposición *cantes/cantés* en el español de Buenos Aires" (1979, 72-83), Fontanella retoma el estudio de esta variante grave/aguda partiendo del estudio anterior, tratando de demostrar que están condicionadas por la función que cumplen. Para ello distingue dos usos: a) el imperativo negativo y b) los distintos usos que llama *propriadamente subjuntivos*. Estos se hallan en oraciones independientes con valor desiderativo y dubitativo y en subordinadas sustantivas, adjetivas y adverbiales. Del material recogido, que procede de hablantes de Buenos Aires con educación terciaria, desprende la siguiente estadística:

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo negativo	23%	77%
Otros contextos	2 %	98 %

Además, analiza por separado los verbos de la primera conjugación y llega a los siguientes porcentajes:

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo negativo	26 %	74 %
Otros contextos	0 %	100 %

Estas cifras muestran la diferencia entre las formas usadas como imperativo negativo y los restantes contextos, en que aparecen con toda regularidad las formas graves, en tanto que en el imperativo negativo hay aproximadamente un 25 por ciento de agudas.

Por último, dentro del imperativo negativo la autora cree ver una distinción semántica ya que las formas agudas se utilizarían para órdenes más perentorias, mientras que las graves serían más corteses. Estos resultados fueron corroborados por un test aplicado a 12 personas quienes a la misma oración, con la sola diferencia del acento, le atribuyeron distinto puntaje. A "No mires para allá" le otorgaron un valor promedio de 2.3, que se aproxima al valor destinado para 'orden cortés', en tanto que "No mirés para allá" obtuvo un puntaje promedio de 3.7, que se aproxima al dado para 'orden terminante'.

Las conclusiones de Fontanella imponen un giro de ciento ochenta grados al problema de las formas graves y agudas para la segunda persona singular en el presente de subjuntivo. Entiende la autora que la existencia de contraste semántico entre dos formas fonológicamente distintas no deja lugar a dudas acerca de que desde el punto de vista gramatical consútyen dos formas verbales distintas y no meras variantes de una misma construcción gramatical. De este modo, en el sistema verbal rioplatense, al imperativo afirmativo *cantá* se oponen dos construcciones de imperativo negativo, no *cantes* y no *cantés*. La primera, usada también con valor subjuntivo, posee un significado más cortés, en tanto que la segunda, usada con exclusividad para la expresión del imperativo negativo, tiene un valor más tajante. Originadas de la coexistencia de *tú* y de *vos* en el paradigma, se llegó a un

cambio en el sistema gramatical con dos formas de imperativo negado, rasgo que caracteriza al español bonaerense.

Nos hemos replanteado a nuestra vez el problema del subjuntivo en una ponencia: "Otro aporte al estudio de las formas graves/agudas en la segunda persona del presente de subjuntivo" (Carricaburo, 1992). Para este estudio hemos partido de material literario, lo que nos dio una visión diacrónica del empleo de esta variación, de cintas grabadas (conversaciones informales y audiciones radiales), observaciones casuales y un *roleplay* con un argumento que debía ser dramatizado.

Hemos partido de algunos problemas que deja planteados el estudio de Fontanella. En principio, lo que denominamos imperativo negativo en muchas ocasiones no expresa una orden sino un consejo: "No trabajes tanto", o un ruego: "No te vayas, por favor", o sirve simplemente para manifestar sorpresa: "¡No me digas!" Por otro lado, hay contextos fuertemente imperativos en que se usa el subjuntivo funcionando sintácticamente como en usos *propiamente subjuntivos*. Así cuando retransmitimos una orden: "Dice que no vayas mañana", o cuando ordenamos sin imperativo: "No quiero que vuelvas tarde" o "Que sea la última vez que hagas eso", o en contextos subjuntivos que dependen de un imperativo: "Hacé lo que quieras", "Llamame cuando vuelvas", "Telefonéá ni bien llegues".

Consideramos que Fontanella, cuando les pide a sus informantes que señalen diferencias de matices imperativos les predetermina ya la variable. ¿Qué hubiera pasado, por ejemplo, si los miembros de esa alternancia, "No mires/mirés para allá", hubieran sido incorporados a una lista en que los informantes tuvieran que evaluar la mayor familiaridad, o distintos registros de lengua, o énfasis expresivo, o corrección lingüística?

Según nuestra observación, dentro de un nivel sociocultural de clase media y educación terciaria, hay hablantes que emplean formas agudas más a menudo que otros y hay quienes no las emplean nunca. Posiblemente suceda con el presente de subjuntivo lo mismo que señalaba Frida Weber para el voseo en general en la década del 40: que se utilicen para la mayor familiaridad las formas voseantes en tanto que para una confianza intermedia se prefieren las formas tuteantes.

En algunos casos la variable parece estar condicionada por las bases verbales. Hay verbos que los hablantes no realizan como agudos en la norma culta. Por ejemplo, *telefonar*, *querer*, *mentir* o *morir*. Advertimos que en todas las conjugaciones hay verbos en los que pueden alternar formas graves/agudas en tanto que otros solo se realizan con las graves. El condicionamiento es por lo general fonológico. También hay otro tipo de

condicionamiento léxico. Existen verbos emitidos solo por los hablantes cultos y en determinados discursos; por tanto se realizan con acento grave, como *loar, argüir, delinquir*, etc.

Las conclusiones de nuestro trabajo son:

Para el imperativo negativo se utilizan las formas agudas y las graves en un porcentaje de una aguda cada tres graves.

— El corpus oral que recogimos no nos permite interpretar las formas agudas como órdenes más imperiosas. A menudo aparecen con el matiz de consejo (“Mejor no lo llámés”), de consuelo (“No te preocupés” o “No llorés”), de ruego (“No te vayás...”), o de solicitud cortés (“No dejés de llamarme”). Asimismo, se registran en proposiciones sin contexto imperativo, especialmente temporales.

— Para contextos propiamente subjuntivos, el porcentaje de las formas graves fue del 94 %.

— En muchos casos las bases verbales condicionan la acentuación de la forma conjugada.

— Cuando la base no condiciona las formas como graves, creemos que se trata de una variación libre del hablante en la que influye el grado de familiaridad que se tenga con el receptor (lenguaje más o menos expresivo) y el ritmo acentual de la frase.

Ya que se trata de un acento que se puede o no marcar, se tiende a evitarlo si está junto a otra sílaba con acento fuerte y se suele marcar ante pausa final o cuando le siguen sílabas sin acento fuerte.

### *Los distintos tipos de voseo en América*

Pedro Henríquez Ureña, en sus “Observaciones...”, impuso la nomenclatura “voseo tipo argentino” y “voseo tipo chileno”. Pero es José Pedro Rona (1967, 69-73) quien primero realizará un estudio exhaustivo de los tres tipos de voseo que se dan en América y que él esquematiza así con las oposiciones de indicativo/subjuntivo correspondientes y para las tres conjugaciones:

I	II	III
-ais/-eis	-as/-es	-ais/-is
-eis/-ais	-es/-as	-is/-ais
-is/-ais	-is/-as	-is/-ais

De estos tres tipos, el primero corresponde a lo que Rafael Lapesa llama formas diptongadas, en tanto que el segundo y el tercero son monoptongadas. El tipo II es el voseo característico de nuestro país.

### *El voseo en Argentina*

Nuestro país se caracteriza lingüísticamente en la actualidad porque el voseo pertenece a la norma culta general. Prácticamente en la lengua oral su empleo es absoluto. En 1941 Frida Weber publicaba "Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires". Ya entonces afirmaba:

El uso del *vos* se puede considerar general hoy en Buenos Aires. Sean cuales fueren los motivos y las circunstancias en que su empleo llegó a las capas superiores, hoy se extiende a todas las clases sociales. Las excepciones son individuales.

*Vos* se usa habitualmente entre quienes tienen confianza, entre iguales y de superior a inferior, en este caso con el doble valor de destacador de distancia o con tono protector, cariñoso. Por ser forma familiar tiene uso corriente entre quienes se tratan sin formalismo. Así entre los jóvenes parecería haber una tendencia cada vez más sostenida al uso del *vos* en oposición a *usted* en el trato amistoso. Hace diez años, dos señoritas o dos señoras jóvenes se trataban de *usted*, y en muchos casos, tras muchos años de trato frecuente y aun íntimo, continuaban usando solamente *usted*. Ahora en cambio no se puede pensar en una amistad de personas jóvenes sobre la base de tal tratamiento; y no ya la amistad, casi el simple conocimiento lleva al uso de *vos* en las mujeres jóvenes. Lo mismo sucede entre hombres jóvenes. Influencia indudable de la vida escolar y universitaria. En cambio, entre hombre y mujer, aun en la amistad, el trato más frecuente es de *usted*.

Hay en Buenos Aires lo que podríamos llamar centros de difusión del *tú*. En las escuelas primarias los maestros, por indicación del Consejo Nacional de Educación, deben hablar de *tú* a sus alumnos. En las escuelas normales, aunque no sabemos exactamente si en todas, se usa como modo habitual de dirigirse los profesores y directores a las alumnas; pasa luego a usarse entre las alumnas mismas, muchas de las cuales continúan empleándolo fuera del ambiente escolar. Así, por influencia de la escuela, y también por la de ciertos grupos aislados de familias españolas y argentinas, algún *tú* se oye en Buenos Aires. A veces, personas que habitualmente solo usan *vos*, en una amistad nueva, cuando todavía hay poca confianza, introducen el *tú*, como si sintieran que emplean una forma de transición intermedia entre el *usted* ceremonioso y el *vos* de la intimidad. Por lo que toca a la sintaxis de este uso esporádico del *tú*, se oyen cruces de las dos construcciones, la habitual (*vos*) y la ocasional (*tú*): «Tú sabés», «¿Vos recuerdas», alternando con las más frecuentes: «Tú sabes», y sobre todo «¿Vos recordás» (1941, 106-107).

Si confrontamos el trato actual con el que Frida Weber indicaba para 1940, podemos observar: primero, que el *vos* ha ganado terreno en detri-

mento del *usted*. El *vos* se impone hoy día como tratamiento entre los jóvenes y aun entre los no tan jóvenes. Ha superado el trato amistoso y es usual que una vendedora lo emplee con una clienta que ve por primera vez, aunque la vendedora sea menor que la clienta. Ejemplo típico de esto son las casas que venden ropa para adolescentes o jovencitos y donde los empleados también lo son. Allí los padres de los clientes son voseados por los vendedores. También es usual que a una pasajera la vosee un taxista o coleccionero. La diferencia de sexos e incluso la mayor juventud no inducen al trato más formal. Si Frida Weber podía atribuirlo a la "influencia indudable de la vida escolar y universitaria", en la actualidad ha sobrepasado con mucho el trato entre pares y se ha extendido a todos los niveles culturales y sociales que lo aplican bastante indiscriminadamente en algunos casos. Esta extensión de la fórmula de confianza sobre la de respeto no es un fenómeno exclusivo de nuestro país. Lo mismo ha pasado en el español peninsular, según nos advierte el profesor Rafael Lapesa.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Precisamente la extensión de los tratamientos de confianza en detrimento de los de respeto ha sido estudiada para la Argentina por Catalina Weinerman en su *Sociolingüística de la forma pronominal* (México, Trilla, 1976). Allí anota: "Si algunos años atrás, en la duda, uno hubiera optado por el modo formal *usted* para dirigirse a una persona recién presentada, hoy, en un número creciente de círculos sociales (no restringidos a la clase media intelectual), en una situación similar, uno tiende a optar por el informal *vos*. Sin duda las pautas de trato pronominal han cambiado. Si antes el emisor debía evitar cuidadosamente incurrir en la posibilidad de ofender al receptor al tratarlo de un modo que pudiera dar lugar a suponer que la distancia social que se había establecido era menor que la adecuada, hoy en día el emisor debe evitar, con el mismo cuidado, no ofender al receptor al tratarlo de un modo que permita interpretar que la distancia establecida es mayor que la adecuada.

El cambio sufrido por las pautas de trato pronominal no constituye un fenómeno aislado; es parte de un conjunto más amplio de cambios conductuales que a su vez son reveladores de cambios socioculturales. Entre los porteños [...] de la clase media intelectual, la generalización del tuteo va junto con la generalización del beso acompañando al saludo entre amigos de ambos sexos, una pauta de conducta que hasta hace seis o siete años estaba exclusivamente restringida a la relación entre mujeres. En la medida en que el *vos* recíproco ha ganado supremacía sobre el *usted* recíproco, el beso lo ha hecho sobre el estrechar la mano" (p. 6). Y podríamos agregar a esto la extensión del beso en el saludo entre los hombres, jóvenes o no. Esta autora realiza un estudio sociolingüístico que tiene como base un par de dimensiones semánticas marcadas por Brown, la de poder y la de solidaridad. La primera lleva a un eje vertical de relaciones sociales en tanto que la segunda está dada por un eje horizontal de relaciones sociales. Surge de compartir disposiciones conductuales similares, lo que lleva a la similitud de modos de pensar. Son similitudes importantes practicar la misma profesión, jugar al mismo deporte, asistir a la misma escuela, pertenecer al mismo grupo de sexo y edad, a una familia, a una religión, etc. La solidaridad es recíproca o simétrica, en tanto que el poder es asimétrico. La investigación de Weinerman tendía a comprobar la tesis de Brown de que desde fines del siglo XIX se está produciendo un cambio en dirección a la supresión del eje semántico del poder en favor del eje semántico

Segundo, si ha invadido las fronteras de lo que hasta hace poco era trato formal, con respecto al *tú* la invasión del *vos* ha sido completa. La escuela ha dejado de ser centro irradiante de la segunda persona del singular. Las maestras ya no están obligadas a tratar de *tú* a sus alumnos y el *vos* no es solo habitual en nuestra literatura infantil, sino que se utiliza también en los libros escolares de lectura. La menor cantidad de inmigrantes españoles asimismo ha incidido en la pérdida del *tú*. Tampoco le reconocemos ya el valor de "forma de transición intermedia entre el *usted* ceremonioso y el *vos* de la intimidad". Como dice María Isabel Siracusa, el *tú* actualmente "estigmatiza como propio del círculo del magisterio" y —podríamos agregar nosotros— que hasta en la escuela solo se lo oye a algunas maestras al borde de la jubilación. Prácticamente nadie emplea hoy el *tú* en el lenguaje cotidiano.<sup>3</sup>

### *Extensión geográfica del voseo en Argentina*

Berta Vidal de Battini y José Pedro Rona han estudiado el uso del voseo y su extensión en nuestro territorio. Solo en la Patagonia y Tierra del Fuego comprobaron la coexistencia del tuteo y del voseo. El resto del país es voseante salvo una región de Santiago del Estero en que, si bien se usa el voseo pronominal, la flexión verbal es tuteante.

Rona atribuye la presencia del voseo junto al tuteo en el sur del país a la existencia de colonos chilenos junto a los argentinos. Piensa que no es posible hablar de un desarrollo local sino alóctono. Y agrega:

En ningún otro lugar de la República Argentina hemos podido encontrar in-

---

de solidaridad. Esto ha significado una disminución de la frecuencia en el tratamiento asinétrico (*vos-usted*) y un aumento correspondiente en el tratamiento simétrico (*vos-vos*). Durante dicho período, el ámbito de la solidaridad informal se ha extendido. Esto implica la extensión del tuteo o del voseo. Pero Weinerman advierte que, con la extensión de la pauta de solidaridad informal, la conducta de tratamiento pronominal ha venido a enmascarar las relaciones de solidaridad y, al hacerlo, ha desdibujado la cualidad psicológica de la relación interpersonal entre interlocutores. Es decir, si la clase de todos los interlocutores pertenecientes al mismo grupo de edad, profesión, religión, etc., es acreedora al trato tuteante, la conducta de tratamiento pronominal no permite discriminar diferencias de intimidad psicológica. El tratamiento pronominal se transforma en una conducta dirigida universalmente a los ocupantes de determinados "roles" antes que en una dirigida particularmente a las personas específicas que ocupan dichos "roles" (pp. 87-88).

<sup>3</sup> Sin embargo, los niños hoy día manejan el paradigma tuteante no porque lo aprendan en la escuela, sino porque lo toman de los medios masivos de comunicación. Véase sobre el tema mi estudio sobre "El *tú* como tratamiento ficcional en la Argentina", ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de "El Español de América", realizado en Santiago de Chile en diciembre de 1992.

fluencia del tuteo chileno. Esto es tanto más llamativo cuanto que, en cambio, los tipos de desinencias de Chile han penetrado profundamente en territorio argentino, y no precisamente en la Patagonia, sino en el Norte (San Juan, La Rioja, Salta y Jujuy, llegando en Córdoba hasta el límite mismo de la Provincia de Buenos Aires) (1967, 60).

Sin querer rebatir la hipótesis de Rona, hay algo que no queda claro. ¿Cómo es posible que los chilenos hayan introducido el tuteo y no el voseo de tipo chileno? ¿Y por qué el tuteo no penetró en otras zonas de gran influjo chileno? Esta hipótesis puede resultar tentadora, ¿pero sólo en el límite tan austral hay colonos chilenos? Por otra parte se comprueba la coexistencia del *tú* y del *vos*, pero no se dan porcentajes de preferencia. Tal vez sería conveniente una nueva encuesta estadística que establezca el empleo del *tú* frente al *vos*. Para la región voseante de Santiago del Estero Rona da la siguiente explicación

A nuestro juicio [...] se trata de una antigua zona de tuteo puro (esto es, tanto pronominal como verbal) que ha sufrido la influencia del voseo del resto del país, influencia que se manifiesta primeramente en el uso del pronombre, puesto que las formas de conjugación son más resistentes.

Y a su vez la causa de la existencia de esta zona de tuteo la justifica históricamente en nota a pie de página:

No sabemos si puede atribuirse este islote tuteante a una inmigración tardía de peruanos o bien al traslado masivo de indígenas peruanos ya sometidos por los españoles. Esto sería, sin embargo, muy importante con respecto al problema de la penetración del quechua en Santiago del Estero (62).

Recapitulando, en nuestro país se emplea preferentemente el voseo que se denominó tradicionalmente "tipo argentino" (tipo II para Rona) y el "tipo chileno" (tipo III para Rona), que está localizado en algunas zonas y es típico del habla rural. A esto se agrega el islote de voseo pronominal y tuteo verbal de Santiago del Estero.

NORMA CARRICABURO  
*Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Católica Argentina*

#### BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Mercedes I. *et al.* 1981. "Las fórmulas de tratamiento en el español de Bahía Blanca", *Actas del II Congreso Nacional de Lingüística*, San Juan.  
CAPDEVILA, Arturo. 1940. *Babel y el castellano*, Buenos Aires, Losada.

- CARRICABURO, Norma. 1992. "Otro aporte al estudio de las formas graves/agudas en la segunda persona del presente de subjuntivo", *Actas Jornada de Gramática*. V Centenario de la Gramática de la Lengua Castellana de Elbio Antonio de Nebrija. 18 de agosto. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- CASTRO, Américo. 1961. *La peculiaridad lingüística rioplatense*, Buenos Aires.
- CUERVO, Rufino José. 1948. "Las segundas personas del plural en la conjugación castellana", en *Disquisiciones sobre Filología castellana*, Buenos Aires, El Ateneo.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz. 1970. "La evolución de los pronombres de tratamiento en el español bonaerense", *Thesaurus*, XXV.
- . 1976. "Analogía y confluencia paradigmática en las formas verbales de voseo", *Thesaurus*, XXXI.
- . 1977. "La constitución del paradigma pronominal del voseo", *Thesaurus*, XXXII.
- . 1979. "La oposición «cantes/cantés» en el español de Buenos Aires", *Thesaurus*, XXXIV.
- . 1989. "Avances y rectificaciones en el estudio del voseo americano", en *Thesaurus*, XLIV, 3.
- . 1988. "Avances en el estudio del voseo bonaerense", *BAAL*, 209-210.
- . 1992. "Usos americanos y peninsulares de segunda persona singular (siglos XVI y XVII)", *Actas del III Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Buenos Aires.
- GRANDA, Germán de. 1978. "Las formas verbales diptongadas en el voseo hispanoamericano. Una interpretación sociohistórica de datos dialectales", en *NRFH*, XXVII.
- GUITARTE, Guillermo. 1958. "Cuervo, Henríquez Ureña y la polémica del andalucismo de América", *Vox Romanica*, XVII.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1921. "Observaciones sobre el español de América", *RFE*, 8.
- KANY, Ch. E. 1945. *American Spanish Syntax*, Chicago.
- LAPESA, Rafael. 1980. *Historia de la lengua*, octava edición refundida y muy aumentada, Madrid, Gredos.
- . 1970. "Personas gramaticales y tratamientos en español", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX, 74, tomo
- . 1968. "Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del «voseo»", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México.
- MARTORELL DE LACONI, Susana L. 1990. "Sobre formas verbales de voseo con diptongación en la raíz en Salta", en *Letras*, 21-22.
- MOLHO, Maurice. 1968. "Observations sur le voseo", *Bulletin Hispanique*, LXX.
- PLA CARCELES, J. 1923. "La evolución del tratamiento «vuestra merced», en *RFE*, 10.
- RONA, José Pedro. 1961. "El uso del futuro en el voseo americano", en *Filología*, VII.
- . 1967. *Geografía y morfología del voseo*, Porto Alegre, Pontificia Universidad Católica.
- SIRACUSA, María Isabel. 1977. "Morfología verbal del voseo en el habla culta de Buenos Aires", *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América*, México, UNAM.
- SOUZA, Roberto de. 1964. "Desinencias verbales correspondientes a la persona vos/vosotros en el Cancionero General (Valencia, 1511)", *Filología*, X.
- VIDAL DE BATTINI, Berta Elena. 1964. *El español en la Argentina*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación.
- WEBER, Frida. 1941. "Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires", en *RFH*, III.
- WEINERMAN, Catalina. 1976. *Sociolingüística de la forma pronominal*, México, Trillas.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. 1965. *Dialectología española*, Madrid, Gredos.



## GUINGLAIN/RENAUT: UN HÉROE PROBLEMÁTICO EN EL SIGLO XII

En *El Bello Desconocido* Renaut de Beaujeu nos presenta, en la segunda mitad del siglo XII, un indicio precoz de lo que György Lukács llamaría en 1916 "héroe problemático"<sup>0</sup>, aquel cuyas aspiraciones y expectativas, ya sean íntimas o públicas, no se ajustan a lo que le deparan las convenciones de la sociedad en que le toca vivir. Este tipo de héroe, que según Lukács es el que caracteriza a la novela, se enfrenta al "silencio de los dioses" y, roto el contacto directo con la trascendencia —que, aunque aparezca como caprichosa e ininteligible, por estar presente hace aceptables sus desig-nios— se encuentra solo ante el mundo y el sentido de su existencia se torna inmanente. Por este motivo, el héroe conoce la duda, la frustración, el desengaño de sus ideales, aun cuando en su búsqueda logre los objetivos que se había propuesto. En buena parte de las convenciones genéricas medievales se reconoce, implícitamente al menos, la presencia de un Dios activo que tiene un interés manifiesto en el destino de los personajes, por lo que la literatura está poblada de sueños premonitorios, visitas angélicas, revelaciones y milagros. Esto hace que el héroe problemático no sea una figura frecuente y que el Guinglain de Renaut constituya una excepción valiosa por su anacrónica modernidad.

La inadecuación del héroe respecto de su mundo, que es el constituido por las pautas del *roman courtois*, no indicaría sino su inadecuación al género, y ambas podrían ser indicativas de la insatisfacción del autor ante circunstancias personales y culturales que, dentro del espacio extranarrativo que se da en el texto, escapan a su control. El trabajo se centrará en tres apariciones de la primera persona del autor, en el prólogo, en el epílogo y en una breve expresión de duda y deseos en la mitad de la obra, en las que deja oír su propia voz y explícita la relación que mantiene con su escritura.

*El Bello Desconocido* comienza con una ruptura, que a primera vista po-

---

<sup>0</sup> Terminología del autor en *Teoría de la novela*. Uso la traducción al francés de Jean Clairevoye, *Téorie du roman*, Cher, Éditions Gonthier, 1963.

dría aparecer como circunstancial, respecto de la norma del *roman* artúrico: su historia no empieza en una de las grandes festividades religiosas: Pentecostés, Pascua o Navidad<sup>1</sup>, fechas en que, según el *roman courtois*, el rey Arturo llamaba a cortes, sino en agosto. Esta desviación inicial que en otro texto podría carecer de importancia, en éste se convierte en señal sintomática de lo que sucederá después en una obra en que abundan transgresiones a las pautas genéricas. En el brevísimo prólogo, que vale la pena transcribir, el autor presenta ciertos indicios que deben tenerse en cuenta para el análisis<sup>2</sup>.

Cele qui m'a en sa baillie  
Cui ja d'amors sans trecherie  
M'a doné sens de cançon faire,  
Por li veul un roumant estraire  
D'un molt biel conte d'aventure.  
Por celi c'aim outre mesure  
vos vel l'istoire comencier;  
en poi d'eure puet Dius aidier:  
Por cho n'en prenc trop grant esmai,  
Mais mostrer vel que faire sai. (vv. 1-10)<sup>3</sup>.

En los versos que anteceden pueden observarse algunos elementos que conviene considerar para la comprensión general del texto. El primero es que Renaut de Beaujeu presenta discriminadas dos categorías de receptor: una es el público narratario general y anónimo, al que se dirige directamente y alude con el pronombre "vos" con que se inicia el v. 7; la otra es la receptora final, única y diferenciada, que es a la vez generadora de su escritura y blanco hacia el que apunta, la mujer a la que ama y *para* la cual escribe la obra como servicio<sup>4</sup>, y *por* la que brinda esa obra al oyente/lector.

---

<sup>1</sup> Reunida la corte, es el momento propicio para el inicio de la aventura. La enumeración de las fiestas se presenta en orden de frecuencia decreciente: si bien es muy común que un *roman* artúrico comience en Pentecostés, no lo es que empiece en Pascua, y mucho menos en Navidad.

<sup>2</sup> Transcribo el texto según la edición de G. Perrie Williams, *Le Bel Inconnu*, Paris, Les Classiques Français du Moyen Age, 1929.

<sup>3</sup> "Aquella que me tiene en su poder, para la que por amor y sin engaño me ha dado el sentido para hacer una canción, por ella, quiero escribir una novela de un cuento de aventuras muy hermoso. Por la que amo más allá de la medida, os quiero comenzar la historia. Mucho me puede ayudar Dios en esta empresa. Por eso no me tomo demasiados desvelos, pero quiero demostrar que lo sé hacer". Cito la traducción de Victoria Cirlot para su edición *El Bello desconocido*, Madrid, Sirtela, 1986, 1.

<sup>4</sup> La presencia de la dama como receptora no se explicita mediante una marca de la segunda persona, como un pronombre, pero dice que ya había escrito para ella una canción

De esta primera observación pueden extraerse dos conclusiones fundamentales. La primera es que, a partir de las dos categorías de receptores percibidas por Renaut de Beaujeu, se despliega un espacio intratextual donde caben dos circuitos de comunicación completos y simultáneos que comparten los tres elementos constitutivos básicos aunque con valores diferentes para cada uno de ellos. En efecto, en el nivel de lo inmediato aparente se nota la presencia de un circuito ( $C_2$ ) que incluye, como toda obra artística, un narrador/emisor, un texto/narración/mensaje y un narratario/receptor<sup>5</sup>. Pero el prólogo evidencia la existencia de otro circuito ( $C_1$ )<sup>6</sup> constituido por un Renaut/emisor, presente mediante un "yo"<sup>7</sup> *persona* literaria del autor, que no debe ser visto de manera diferente que cualquier otro personaje, y que es tan convencional, e incluso ficticio como ellos. Este Renaut/personaje/narrador no está en la función de autor sino en la de un enamorado que despliega una estrategia de seducción al brindarle a su amada el regalo de su obra. El segundo elemento que integra este circuito es un texto/mensaje/narración que no debe verse sólo como portador de una historia sino, como objeto concreto creado por y para alguien en particular, de un homenaje y de una intencionalidad comunicativa extratextual y extraideológica<sup>8</sup>. Y, finalmente, el último elemento constitutivo es una dama/receptora/explicita, también convencionalizada como personaje, en la cual se intenta generar una reacción no tanto a partir del texto como obra literaria sino como símbolo material de la devoción de Renaut/personaje.  $C_1$ , que es el ámbito discursivo que el autor se reserva para su comunicación con la dama, se apoya y se manifiesta en  $C_2$ ,

---

y, si se tiene en cuenta el contexto general del siglo XII, en que los poetas escriben como servicio a sus señoras o a pedido de ellas -ya lo sean en el afecto, como en el caso de Renaut, ya lo sean la situación social o de mecenazgo, como Chrétien de Troyes respecto de Marie de Champagne-, no es arriesgado concluir que también en este caso el servicio de la dama es el motor de la producción textual.

<sup>5</sup> En este caso el término *narratario* no está usado en el sentido estricto en que lo describe Gerald Prince en "Introduction a l'étude du narrataire", *Poétique*, 14 (1973) 178-196.

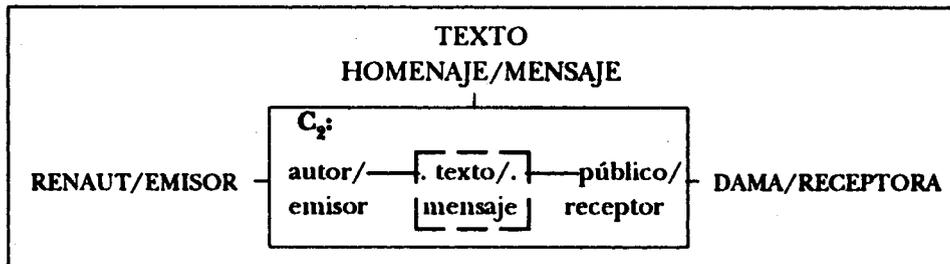
<sup>6</sup> La denominación numérica de los circuitos está en relación con su importancia estructural, no con la extensión con que aparecen desarrollados ante el lector.

<sup>7</sup> Sujeto que, en casi todos los casos, es desinencial y no explícito.

<sup>8</sup> Conviene enfatizar en esta circunstancia el carácter del texto como objeto no literario; podría tratarse igualmente de una escultura, una pieza musical, o de cualquier obra material o espiritual hecha como ofrenda u homenaje. También es importante aclarar que el término "extraideológico", como se usa aquí, no significa "sin ideología", sino que, a diferencia de lo que pasaría con otro tipo de texto literario —de carácter didáctico o de tesis, para no mencionar sino casos con abierta intencionalidad ideológica— el autor no pretende aquí imponer en la receptora la cosmovisión implícita en la obra. Es obvio que sólo intenta lograr o profundizar en ella una respuesta positiva hacia su persona y sus aspiraciones.

que lo deja entrever en uno que otro momento; pero al mismo tiempo  $C_1$  constituye la razón de ser y la matriz original de  $C_2$ , a la vez que le imprime su sello peculiar, determina su forma y contenido —como se verá más adelante— y, por supuesto, lo incluye, ya que  $C_2$  constituye parte fundamental del mensaje de  $C_1$ . Gráficamente, este fenómeno podría representarse de la siguiente manera:

$C_1$ :



La segunda conclusión que se deriva del primer punto es que Renaut atribuye a su dama/personaje una situación de superioridad respecto del resto de las personas, por la cual superioridad ella tiene una función mediadora —asimilable a la de la Virgen María en la teología católica— entre el creador literario y el público al cual éste se dirige<sup>9</sup>. Paralelamente entonces, aunque de manera indirecta, se atribuye a sí mismo la función de dueño y señor absoluto de una creación que podría no ofrecernos si no fuera porque desea complacer a la dama. Este aspecto, no sólo se confirma sino que se amplía y profundiza en el epílogo, por lo que se desarrollará más adelante.

Con el análisis del primer elemento observado en el prólogo, surgieron las dos conclusiones que anteceden. Ligado estrechamente con la última, el segundo aspecto que interesa considerar es el concepto desacralizador de Renaut en torno de la escritura, la de ficción al menos, actividad de carácter acaso lúdico a su parecer, pero en todo caso de importancia secundaria ya que, a pesar de que espera la asistencia divina, es una empresa por la que "*n'en prenc trop grant esnai*" (v. 9) y que no se presenta como un fin en sí misma, sino como un objeto/homenaje destinado sólo a causar agrado en alguien a quien privilegia por encima de las demás personas<sup>10</sup>. Al mismo tiempo, presenta una separación sutil entre los ámbi-

<sup>9</sup> Conviene recordar que es *por* la dama que Renaut escribe la historia para el público general.

<sup>10</sup> Esta actitud de aparente desinterés o descuido por los resultados de su obra contrasta con la el criterio bastante difundido en la época consistente en presentar la literatura, al

tos público y privado y las funciones que desempeña en uno y otro: por un lado está su vida pública, representada por una producción literaria ante la cual se siente creador seguro; por el otro está su vida privada y la relación con la dama, donde se nos presenta sometido a una voluntad ajena. Esta escisión entre las dos esferas tiene como correlato una escisión paralela en su héroe, como se verá después.

Por último, también en conexión con lo anterior, anuncia sin falsa modestia, en oposición al tópico retórico convencional de la *humilitas*, su buen conocimiento del género, ya que sin tomarse muchas molestias quiere demostrar que *sabe* escribir una historia: "*montrer vel que faire sai*" (v. 10). De esto se deduce que las transgresiones de algunas normas del *roman courtois* por parte del autor pueden no deberse a ignorancia o casualidad, y que tal vez haya que darles, en consecuencia, un significado más complejo que el que surgiría de una lectura superficial. En consecuencia, el hecho de que la historia comience en agosto tiene al menos carácter de indicio o, incluso, de advertencia respecto de cómo maneja y manipula Renaut los códigos genéricos.

Aparte de esa ruptura inicial, la primera mitad del texto parece proseguir según las pautas convencionales, rico en aventuras y con tópicos comunes en el género. Pero en la segunda mitad esta impresión de normalidad desaparece. A punto de culminar su viaje, el protagonista llega a la Isla de Oro, lugar hermosísimo y de extraordinaria riqueza cuya descripción permite asimilarlo al Otro Mundo<sup>11</sup>. Junto a la calzada que lleva al castillo hay unas lizas rodeadas por picas que sostienen las cabezas de sus desdichados predecesores. Este motivo, bastante repetido en la literatura del género, parece simbolizar el desmembramiento, la mutilación psicológica y moral

---

menos en el género del *roman*, como actividad "seria". Chrétien de Troyes, contemporáneo de Renaut, previene al público en torno del valor de lo que está por contar en el prólogo de *Erec et Enide*, pone en boca de Galogrenant, personaje de *Yvain*, una exhortación a entender bien sus palabras, es decir con el corazón, cuando se dispone a narrar la aventura introductoria; y, finalmente, fundamenta la autoridad textual en *Cligés* por la antigüedad de la supuesta fuente de la cual extrae la historia.

<sup>11</sup> Howard R. Patch, en *El Otro Mundo en la literatura medieval* (México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956), hace una descripción detallada del Otro Mundo según una enorme cantidad de documentos literarios. Tanto el castillo en sí como el palacio participan de varias de las características que Patch nota tanto para la mitología céltica, como para la germánica, como también para la nutrida literatura de "visiones": es una isla, la altura de las murallas es anormalmente elevada, el palacio construido con un material parecido al cristal pero que no se sabe qué es, el carbunco que ilumina todo como si siempre fuera verano, los aromas deliciosos en el cuarto del hada, las riquezas fabulosas que abundan en todas partes.

de la que es víctima quien se deja avasallar por alguna forma de la pasión o la sensualidad. En un impacto iconográfico de significación directa y profunda, las picas rodean el lugar que de ese modo se anuncia como de máximo peligro: es el espacio de los que pierden la cabeza, ya sea literalmente, como quienes preceden en la aventura al héroe, ya sea simbólicamente, cediendo a los impulsos de la parte baja del cuerpo, donde se asienta la genitalidad y lo digestivo<sup>12</sup>. O, en términos más generales, es el espacio donde la *cupiditas* triunfa sobre la *caritas*<sup>13</sup>. Como bien nota Alain Guerrau<sup>14</sup>, hay ciento cuarenta y tres picas con sus respectivas cabezas, esto es, sólo falta una, la del protagonista, para completar las doce docenas. Pero si bien la cabeza del héroe nunca formará parte del macabro conjunto, ya que él triunfa sobre su contrincante, desde una perspectiva simbólica él la pierde dado que nunca puede olvidar la Isla de Oro. En efecto, allí se enamora de la señora del lugar, un hada llamada la Doncella de las Blancas Manos —*la Pucelle as Blances Mains*—, por quien es correspondido, pero el objetivo de su aventura, la liberación de Blonde Esmerée, no ha sido alcanzado aún y Helie, la doncella que lo guía, lo insta a seguir adelante a todo precio, incluso el de escapar de la Isla de Oro sin pedir licencia a su señora.

La Yerma Ciudad, destino del viaje del héroe, no sólo en el nombre, sino también en el aspecto, se opone a la Isla de Oro. Es una ciudad devastada por un encantamiento, vacía de seres humanos, donde sólo aparecen figuras fantasmales o diabólicas. Como es previsible, el caballero culmina la aventura con éxito y una voz misteriosa le revela su verdadero nombre,

---

<sup>12</sup> Bajtin analiza la identificación de la parte baja del cuerpo, el vientre, como sede de los bajos apetitos, opuestos a los sentimientos nobles radicados en la parte alta, la cabeza, el corazón en *Rabelais and his world*, traducido al inglés por H. Iswolski (Bloomington, University of Indiana Press, 1984).

<sup>13</sup> En el *roman courtois* hay varios ejemplos claros de esta relación desmembramiento/*cupiditas*. El más conocido está en *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes. El jardín encantado que defiende Mabograin en la aventura de la Alegría de la Corte está rodeado de picas. El caballero es retenido allí por un capricho de su amada, quien le impide salir al mundo a transformar el amor en proeza y a usar las armas en servicio de los demás, como se requiere de quienes han recibido orden de caballería. Solamente Erec puede vencerlo y liberarlos a ambos, ya que junto con Enide han recorrido un largo camino expiatorio que los arranca de una relación absorbente e inútil y los coloca en otra abierta y generosa. Otro ejemplo está en *La doncella de la mula*, en que Gauvain recupera el freno de la mula para la hermana menor venciendo con las armas los encantamientos de un castillo circundado por picas con cabezas clavadas. Allí la tentación de aplazar el cumplimiento de la misión está a través de la comida, y después a través del amor y del poder.

<sup>14</sup> En "Renaut de Bâgê: *Le Bel Inconnu*, structure symbolique et signification sociale" (*Romania*, 103 (1982) 28-82, 59).

Guinglain, y su filiación. Ahora, apenas pasada la mitad del relato, sabe quién es, cuál es su posición social y su situación en el mundo; ha adquirido, además, un gran prestigio como caballero. En este, como en otros *romans*, es el momento de establecerse a través del matrimonio con la dama a quien acaba de liberar de la forma horrible de una serpiente dorada. La reina Blonde Esmerée, una vez desencantada, tiene belleza, virtud y fortuna, sin embargo, Guinglain, haciendo caso omiso del sentido común, pospone el momento de la boda con argumento pueril<sup>15</sup> y vuelve a la Isla de Oro. Aquí se evidencia la brecha que separa a este *roman courtois* de otros representantes del género. En el héroe, por primera vez, despunta el carácter problemático que lo define, ya que, desorientado, no parece estar seguro de lo que quiere o de cómo debe proceder.

Después de un período de expiación de dos semanas a Guinglain se le permite acceder al castillo, pero por la noche aún debe soportar la humillación de convertirse en figura cómica tanto en el texto para quienes lo leen, como en la Isla para quienes lo ven, al ser víctima de dos encantamientos ante los que es impotente, a diferencia de lo que le sucede con los de la Yerma Ciudad, de tan terrible apariencia. En ambos sufre alucinaciones que lo aterrorizan en el momento de violar la orden del hada de no entrar a su cuarto, y cuando, desesperado, pide auxilio, los sirvientes del castillo lo encuentran colgado de la percha de un gavilán primero, y con una almohada sobre el cuello después. En los dos casos, la simbología sexual, tan común en la literatura medieval que no merece aclaraciones, alude a la pasión de Guinglain que le hace "perder la cabeza" y completar con ella el número de ciento cuarenta y cuatro. Esto no es casual: las picas advertían que ése era el espacio de lo irracional; tampoco es casual que sea allí precisamente donde prevalezcan los encantamientos, ni que éstos lleven la carga simbólica antes descrita. También es significativa de ese espacio peculiar la inversión de los roles masculino y femenino, ya que el hada interfiere en aspectos vitales de la existencia de un Guinglain que casi no tiene voluntad propia. Igual que Renaut respecto del oficio de escritor, su personaje conoce un poder ilimitado en su hacer en el mundo, representado por el ejercicio de la caballería como actividad pública, pero en lo privado, frente a su amante, está sometido. En este punto comienza a manifestarse la identidad de los personajes Renaut/Guinglain y cobra sentido un detalle que de otro modo hubiera sido incidental: el escudo de Guinglain, tal como se lo describe en los versos 73-74 y 5921-

---

<sup>15</sup> Se excusa ante la reina y los notables de la ciudad diciendo que teme ofender al rey Arturo si toma esposa sin su consentimiento explícito, por lo cual prefiere que la ceremonia tenga lugar en la corte.

5922, es casi igual al de la familia de Renaut, los Bâgé, con la única diferencia de que, en el primer caso, el campo es de azul, y en el segundo es de gules<sup>16</sup>.

En este momento irrumpe Renaut en la narración con un discurso en torno de las bondades femeninas y de cuánto merecen las damas el servicio de los caballeros. Termina la digresión permitiéndose una expresión de esperanza al tiempo que de duda respecto de la relación con su amada:

Ha! Dius, arai ja inom plaissir  
De celi je ainne tant?. (vv. 4861-61)<sup>17</sup>.

Esto no es, en realidad, sino una "filtración" de  $C_1$  en la superficie de  $C_2$  que recuerda la intencionalidad de la producción literaria, un mensaje que no concierne tanto al público receptor de  $C_2$  como a la narrataria privilegiada de  $C_1$ . Al mismo tiempo, el hecho de que la digresión del narrador surja precisamente cuando en  $C_2$  se concreta una relación condenada a la ilicitud<sup>18</sup> y no cuando se entabla una destinada al matrimonio, sugiere la posible ilicitud de la relación en  $C_1$  entre Renaut/emisor y dama/receptora, con lo que se daría otro punto de coincidencia entre los personajes Guinglain y Renaut. El fenómeno del amor extramatrimonial no es raro por cierto en un grupo social cultivado influido por las pautas del amor cortés que establece una clara diferencia entre el afecto, que puede existir en el matrimonio, y el amor, que sólo puede darse en relaciones adúlteras.

En este momento de la narración se concreta, en la subjetividad de este héroe escindido, el conflicto entre el deseo convencionalizado socialmente y el deseo íntimo de evasión de las responsabilidades impuestas desde fuera. Blonde Esmerée y la Doncella de las Blancas Manos representan los dos mundos entre los que oscila el péndulo de las necesidades humanas<sup>19</sup>; por eso Renaut no comete la torpeza de presentar a

---

<sup>16</sup> Alain Guerreau, *op. cit.*, 30; y Victoria Cirlot, en la Nota 5, *op. cit.*, 98.

<sup>17</sup> "¡Ay, Dios! ¿Obtendré mi placer de aquella a la que tanto amo?" Traducción de Victoria Cirlot, *op. cit.*, 75.

<sup>18</sup> Guinglain había dado su palabra de matrimonio a Blonde Esmerée, y no hay que olvidar que, en la Edad Media, la palabra tiene una fuerza contractual casi equivalente al matrimonio mismo. Por otro lado, si bien la promesa de Guinglain se condiciona a la autorización de Arturo, es obvio que éste no pondrá reparos dadas las condiciones de Blonde Esmerée, que la llevan más allá de cualquier crítica.

<sup>19</sup> El tema de la oposición entre la Doncella de las Blancas Manos y Blonde Esmerée ya es tomado por Jeanne Lods en "Le «baiser de la reine» et «le cri de la fee». Etude

Blonde Esmerée, la desfavorecida en la elección afectiva de autor y personaje, con alguna tacha que puedan hacerla merecedora de alguna crítica, por insignificante que fuera. A través de una alcanza el poder temporal, la posición social espectable, la realización del ideal convencional caballaresco de acceder al trono después de haber partido de la nada. A través de la otra concreta los sueños de evasión, de posesión del mundo mágico a través del hada, aunque con el riesgo de ser él mismo víctima de lo sobrenatural a lo que se entrega. La condición de "sueño" o de "irrealidad" de la experiencia vivida junto al hada se ve confirmada por el hecho de que, cuando Guinglain concibe la fantasía de participar de los torneos convocados por Arturo, literalmente *despierta* fuera de la Isla de Oro.

Ambas mujeres representan, además, dos etapas diferentes en el crecimiento individual del héroe. La esposa implica la ruptura con el pasado, con la zona "oscura" de influencia materna<sup>20</sup>; por el contrario, la Doncella de las Blancas Manos es un regreso a ese vínculo, en la medida en que la madre también es un hada, que los nombres de ambas son tan parecidos que casi se confunden, y que la amante se muestra como una dispensadora de destino, manejando hilos de la vida de Guinglain por él desconocidos<sup>21</sup>. Entonces la vida del héroe permanece dividida entre dos mujeres y dos espacios:

---

structurale du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu", *Senefiance*, 7 (1979) 413-426, y citado por Victoria Cirlot en "Estructura y significado de la obra", epílogo a su edición del texto (*op. cit.*, 120).

<sup>20</sup> Es importante recordar que el Bello Desconocido recibe ese nombre en la corte de Arturo porque la madre sólo lo llama "Bello Hijo" y, por razones que no se explican dentro del texto -el motivo intertextual podría residir en una influencia del contemporáneo *Cuento del Crial*, de Chrétien de Troyes- le niega su verdadero nombre y el de su padre, Gauvain. Inmediatamente después de haber pasado todas las pruebas y librado a Blonde Esmerée del encantamiento, se le revela su verdadera identidad y linaje, tránsito decisivo hacia la autoconciencia que permite pensar que el contacto con la reina implica un paso adelante respecto de su vida anterior.

<sup>21</sup> El nombre de la madre es "Blancemal", demasiado parecido a "Pucele as Blances Mains" para considerarlo una mera coincidencia. Por otra parte, cuando Guinglain vuelve a la Isla de Oro, el hada le dice que fue suya la voz que le había revelado su identidad, que iba a verlo a la casa de la madre, que lo había amado desde antes de ser caballero y que ella había inspirado a Helie para buscar ayuda en la corte de Arturo. Además en el texto queda claro que es ella quien tiene el poder de aceptar al caballero y con ello darle la vida, ya que de lo contrario moriría de dolor o de expulsarlo de su presencia. Todo esto hace pensar en papel tutor, o de "hada madrina", como dice Alain Guerreau (*op. cit.*) y retoma Victoria Cirlot en la edición castellana (*op. cit.*, nota 75); en otros términos, podría interpretarse que asume una prolongación de la función materna.

<p><b>BLONDE ESMEREE</b>          Esposa          Mujer real          Ruptura c/figura materna</p>	<p><b>PUCELLE AS BLANCES MAINS</b>          Amante          Mujer idealizada          Vínculo c/figura materna</p>
<p><b>YERMA CIUDAD</b>          Mundo real          Espacio de lo racional          Poder temporal          Imperio masculino</p>	<p><b>ISLA DE ORO</b>          Mundo mágico          Espacio del sueño          Poder sobrenatural          Imperio femenino</p>

En oposición a otros textos literarios en que los caballeros viajan hacia una vida de mayor conciencia y conformidad sociales, el viaje de este héroe lo lleva hacia la conciencia de una subjetividad desgarrada entre dos formas de vida, la necesidad ineludible de elección entre una y otra y la dolorosa frustración correspondiente. El héroe problemático, tal como lo vería Lukács casi ochocientos años después, se encarna en este Guinglain y en su insoluble conflicto interior. Se plantea, entonces sí, una ruptura abierta con la convención genérica en la que los héroes son llevados a una aventura fundamental cuyo premio es la unión, matrimonial o no, muy deseada por su parte, con una mujer junto a la cual se siente cómodamente instalado en el mundo. El desasosiego de Guinglain, en cambio, siempre aspirando a volver a la Isla de Oro, podría estar más vinculado con el *lai*, donde la opción por el mundo mágico es frecuente.

Independientemente de una posible contaminación de géneros literarios coexistentes, fácil de suponer aunque difícil de probar, si se considera la identificación autor/personaje vista antes, la desviación de Renaut respecto de los cánones que se consideran normales para el *roman* indica quizá la incomodidad del autor ante una convención socio-cultural dicotómica, que exige de las personas una escisión vital en el ámbito de los afectos: por una parte está el matrimonio como necesidad indiscutida para crear alianzas familiares y políticas y asentarse socialmente; por otra parte las convenciones literarias, que seguramente contribuirían a formar parte del ideal cortesano con el que estarían en una relación dinámica y dialéctica, exigen del caballero y de la dama que muestren la nobleza de su corazón amando a alguien que, por supuesto, no es su cónyuge. En definitiva, la situación de Renaut/personaje que aflora en  $C_1$  tiene la fuerza emotiva suficiente para influir en la forma los contenidos de  $C_2$ . El epílogo, que también conviene transcribir, es claro al respecto:

Ci faut li roumans et define.  
 Bele, vers cui mes cuers s'acline,  
 Renals de Biauju molt vos prie  
 Por Diu que ne l'obliés mie.  
 De cuer vos veut tos jors amer,  
 Ce ne li poés vos veer.  
 Quant vos plaira, dira avant,  
 U il se taira ore a tant.  
 Mais por un biau sanblant mostrar  
 Vos feroit Guinglain retrover  
 S'amie, que il a perdue,  
 Qu'entre ses bras le tenroit nue.  
 Se de çou le faites delai,  
 Si ert Guinglains en tel esmai  
 Que ja mais n'avera s'amie.  
 D'autre vengeance n'a il mie,  
 Mais por la soie grant grevance  
 Ert sor Guinglain ceste vengeance,  
 Que ja mais jor n'en parlerai  
 Tant que le bel sanblant avrai.

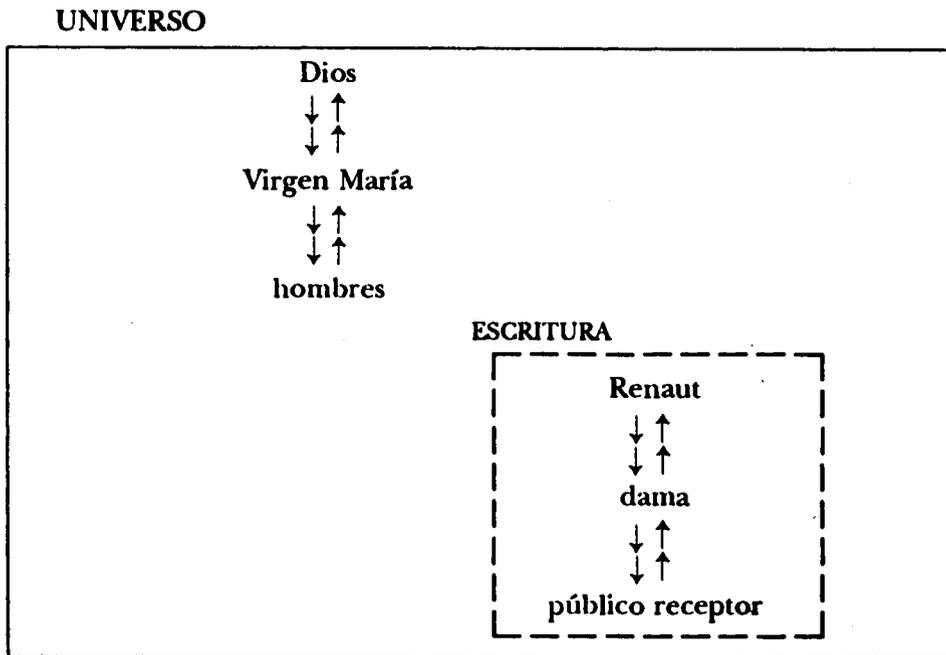
(vv. 6247-66)<sup>22</sup>.

Aquí se retoman y se confirman, algunos de los elementos ya comentados a propósito del prólogo. Son ellos: la dama/personaje en su función de generadora a la vez que receptora del discurso literario; la seguridad y control que presume Renaut respecto de su creación; y, finalmente, muy relacionada con los puntos anteriores, reaparece la noción del texto como objeto de cambio cuyo precio es, en este caso, el favor de la dama. De esta manera el autor procede a la vulgarización de la noción agustiniana de la lectura como vehículo de conversión religiosa: la mujer elegida, al leer el libro, también experimentará un cambio, pero no hacia la divinidad sino hacia el autor. Ese cambio a su vez influirá en la narración y en la vida del personaje, dado que éste, abandonando una vez más a su

<sup>22</sup> "Así acaba la novela. Hermosa, ante la que mi corazón se inclina, Renaut de Beaujeu mucho os ruega que por Dios no le olvidéis. De corazón os quiere amar siempre, eso no lo podéis impedir. El que ahora se calla, seguirá contando cuando os plazca. Y por un hermoso semblante os haría que Guinglain encontrara otra vez a su amiga perdida, y que la volviera a tener desnuda entre sus brazos. Si le hacéis esperar mucho, Guinglain caerá en tal turbación que ya nunca más verá a su amiga. El no tiene otra venganza, pero para su gran tormento caerá sobre Guinglain esta venganza pues no volveré a hablar de él, hasta que tenga el rostro hermoso." Traducción de Victoria Cirlot, *op. cit.*, pp. 95-96.

esposa, podrá reunirse con la amaeta. La felicidad de Renaut lleva a la felicidad de Guinglain.

Pero conviene retomar ahora un aspecto cuya existencia se había señalado en el prólogo pero que está más claro en el epílogo: la manera en que Renaut se relaciona con su propia escritura. Se había mencionado el papel de la dama como mediadora entre el creador literario y el público general, ya que, sin la necesidad de complacerla el autor/personaje podría no ofrecernos la historia. Esto implica que, bajo la apariencia de colocarse en una situación servil respecto de una mujer, en realidad asimila su posición respecto de su obra a la de Dios respecto de la Creación<sup>23</sup>: él tiene el poder y la voluntad de crear, y la dama es un nexo que lo comunica con el resto de los hombres. Presenta así la creación literaria como un micrócosmos de la Creación universal, de manera que Dios se ve duplicado, en el nivel de la escritura, en Renaut/autor:



<sup>23</sup> En realidad este fenómeno responde ideológicamente a la versión "positiva" de la misoginia medieval, consistente en idealizar a la mujer (según los criterios de "ideal" de la época) más allá de toda posibilidad de concreción real, con lo que, ya sea idealmente perfecta, ya sea idealmente nefasta, las convenciones literarias le quitaban capacidad de ser como persona humana.

Se manifiesta entonces que, lo que en el prólogo aparecía como una expresión de autoconfianza por parte de Renaut, en realidad aparece como omnipotencia, sobre todo ante la suerte de Guinglain, su creatura a imagen y semejanza, ya que una contingencia del ámbito extratextual —el favor de la dama— puede cambiar el mundo intratextual —el destino del personaje—, y lo que parece un final cerrado antes del epílogo, en éste se reabre para quedar en la ambigüedad y dejar al descubierto la labilidad del universo narrativo. Pero simultáneamente, este héroe sufriente e indeciso, cuyo futuro no depende de él ni de nada que ocurra en su espacio narrativo, sino de instancias que suceden en un nivel superior que escapa no sólo a su voluntad sino incluso a su conocimiento, este personaje desnudo en su frágil humanidad, parece el resultado de lo que técnicamente se llama representación creatural<sup>24</sup>, que se instalaría en la literatura occidental a partir del siglo XV.

György Lukács no habla en la *Teoría de la novela* de las formas de la representación, pero es evidente que, en este caso al menos, su héroe problemático corresponde filosófica y psicológicamente a lo que, desde la perspectiva de la interpretación del mundo y la representación es una creatura. Esta confluencia de los dos caminos teórico-críticos es de particular interés porque coloca a *El Bello Desconocido* en los umbrales de la literatura moderna y adelanta en doscientos años la crisis espiritual de fines del siglo XIV, que conllevaría el derrumbe de la cosmovisión medieval.

MARÍA CRISTINA GATES

*Instituto de Análisis Semiótico del Discurso (IASeD)*

*Universidad Nacional de La Pampa*

*Universidad Nacional de Buenos Aires*

---

<sup>24</sup> Estudiada y descrita por Erich Auerbach en el Capítulo X de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 221-244 (México, Fondo de Cultura Económica, 1979).



## GALLEGO: UNA NOVELA-TESTIMONIO DE MIGUEL BARNET

### INTRODUCCIÓN

La novela *Gallego* (1985) del cubano Miguel Barnet forma parte de una trilogía de distintos relatos testimoniales que se inician con *Biografía de un cimarrón* (1966) y continúan con *Canción de Rachel* (1969). Estos textos se proponen desentrañar la realidad íntima cubana, a partir de una historiografía novelada de modo que la historia social y cultural se presente ante el lector, no solo como una visión histórica sino también como el reflejo estético de la cultura caribeña, a partir de sus personajes fundamentales. El inmigrante, el negro y la mujer pasan a ser los ejes paradigmáticos de la "petite histoire" y de la "estética caribeña" propuestas como proyecto literario por Barnet, en sus textos narrativos, poéticos y ensayísticos<sup>1</sup>. Por otra parte, es importante recordar que la obra de Barnet marca un hito en el resurgimiento de la literatura testimonial en el contexto del *post-boom* en los decenios del setenta y del ochenta, constituyéndose en una de las voces narrativas más claras de la novela testimonial.

*Gallego* es un relato testimonial que centra su temática en la inmigración, problemática que la novela contemporánea ha profundizado en otros textos como un modo de dar cabida a un fenómeno que, en la literatura hispanoamericana contemporánea tiene un sentido de revisión crítica de la sociedad, planteando una temática que incide en la complejidad cultural y social del continente. El discurso seudoautobiográfico que rige la novela testimonial entrega una visión personal e ideológica en torno al problema de la inmigración pero, por su marcada tendencia a la verosimilitud, permite una revisión que, aunque lateral, no es menos cierta para el estudio de un problema que no se discute oficialmente, sino a partir de un folclorismo

---

<sup>1</sup> Miguel Barnet, La Habana, 1940. Ha publicado *Biografía de un cimarrón*, *Canción de Rachel*, *Gallego* y *Oficio de Angel*, entre sus novelas. Además de la novela-testimonio ha cultivado la poesía en tres poemarios: *La piedrafina y el pavo real* (1963), *Isla de Güijes* (1964), y *La Sagrada Familia* (mención Casa de las Américas, 1967).

muchas veces inauténtico o a la luz de cifras que evalúan el asunto desde puntos de vistas parciales de la realidad, recortando la visión del enfoque y del análisis de las coordenadas estéticas y antropológicas del mismo.

La literatura testimonial tiene un rol gravitante en el acercamiento del hombre al conocimiento de la realidad, dado que su concepción literaria se funda en la lectura de los procesos sociales contemporáneos, desde una perspectiva marginal, es decir, desde las tribunas no oficiales. Este hecho le permite llenar los vacíos de lectura que dejan estos procesos sociales los cuales circundan, de manera fundamental, la historia de Latinoamérica. En este sentido, el concepto de literatura testimonial en la novela de Barnet, se relaciona con el sentido de búsqueda de la verdad, con el fin de lograr una mayor objetividad axiológica, sociológica y estética en la cuestión de la inmigración española a Cuba. Esta problemática, conocida por Barnet en sus años de investigador social en el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias en Cuba, le ha servido de fundamento estético y documental para construir una novela documentada con datos tomados de los archivos de la Sección Gallega del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias.

En *Gallego* nos encontramos frente un estatuto teórico particular del discurso testimonial, específicamente, el de la novela-testimonio cuyo funcionamiento no responde, absolutamente, al de la novela no testimonial o a la de otros tipos genéricos testimoniales. Esta distinción parte, por la utilización de la pseudoautobiografía e implica una estructuración del testimonio como una narración de carácter personal y ficticio, donde no existe identidad entre autor, narrador y personaje. Donde, además, se asumen muchos de los rasgos propios de la autobiografía para dar mayor verosimilitud, sentido de verdad y objetividad a la narración mediante un discurso de tipo referencial y mimético. En este sentido, la narración del octogenario Manuel Ruiz, personaje de la novela, es un discurso modelo para el análisis de la novela-testimonio, centrado en la narración de un inmigrante ficticio cuya tipicidad lo convierte en el símbolo del nuevo conquistador hispánico —contemporáneo— que junto a otros inmigrantes, integrarán la ya rica interculturalidad cubana. Incluso las ilustraciones de Posada cumplen, a nivel paratextual, una función pragmática que también incide en la verosimilitud de la narración y dirige las expectativas de lectura hacia la búsqueda de una autenticación de la historia novelada.

Cada una de las secciones entregan referencias importantes para el análisis de la inmigración de los españoles a Cuba. Esta problemática, junto al análisis de la condición humana y de la visión del mundo del personaje, es una búsqueda testimonial de circunstancias sociales, políticas, culturales

e idiomáticas importantes hasta la relativa inserción del personaje en la patria que le acogerá hasta su muerte. Manuel Ruiz, comienza recordando las motivaciones que le proporcionarían las historias escuchadas de boca de sus coterráneos para emigrar a Cuba, apenas a sus diecisiete años; historias apasionadas y mentirosas que los gallegos retornados de la Guerra, exaltaban como hazañas alrededor de un buen vaso de vino:

"Todo era La Habana, el puerto, las frutas, las mujeres. Yyo que soy correntón me dije, qué esperas, Manuel, el hombre mata la razón, y me fui". "Tanto había oído hablar de Cuba que no lo pensé dos veces".

"En Cuba había dinero hasta en los racimos de uvas" (Barnet, 1985).

Remembranza de Colón en ese primer descubrimiento, fantasías que sumadas a la marginalidad social hacen de Manuel Ruiz un emigrante hasta el momento en que decide reactualizar su memoria en la narración testimonial.

¿Quiénes son los emigrantes en el marco ideológico de la novela? Como en todo discurso que se escribe al margen de las opiniones oficiales, aparecen como protagonistas los marginados y los sin voz oficial, los pobres y los que no querían ir a la Guerra de Marruecos, los que habían sabido de la existencia de la Isla a raíz de la Guerra de Independencia, donde era probable que hubiese muerto más de algún pariente, los que en Galicia pasaban hambre y preferían atravesar el Atlántico con la "morriña" en las espaldas en busca de un mejor destino, los que aún teniendo una familia con fuertes lazos afectivos que ayudaban a paliar la pobreza y el trabajo duro, escuchaban la fantasía de esos cuentos que entretenían el término de la jornada y prefirieron buscar otros horizontes en el Nuevo Mundo. Las noticias que "timaron a media Galicia con historias fantásticas de América", eran máscara y billete de cambio para muchos comerciantes "medio moros" que hacían su propio negocio con el gallego, cuya mano de obra era barata para Cuba. Así en la tercera clase del Lerland, de bandera alemana, los emigrantes y los piojos surcaron el Océano. En síntesis, la novela de Barnet se va gestando como una evidente denuncia de las condiciones socioculturales y personales con que cada gallego y cada emigrante fue construyendo su destino en América.

## 1. EL RELATO TESTIMONIAL COMO DISCURSO FICCIONAL

El relato testimonial hispanoamericano puede ser estudiado a partir de diversos elementos teóricos, que dicen relación con aspectos estructurales insinuados en la introducción, y cuyo perfil se proyecta en las correlaciones de lectura de este tipo de discurso. En este sentido, quisiéramos detenernos

a estudiar tres elementos que distinguen claramente la novela de Miguel Barnet y que operan de manera interrelacionada: la *escritura testimonial*, el discurso del "yo" y la búsqueda de la "verdad" y de la objetividad.

### 1.1. *La escritura testimonial*

La **escritura testimonial**, también denominada **escritura de la memoria** o **escritura de lo visto, lo vivido y/o lo sentido**, posee una poética y un espacio cultural de gran interés como texto literario y como discurso teórico. En los últimos decenios esta escritura ha vuelto a tener un enorme desarrollo en las letras hispanoamericanas contemporáneas, tanto a nivel de producción como de reflexión crítica. En relación a este último aspecto, el libro *La invención de la memoria* (1988) ha puesto de relieve varios elementos importantes en el desarrollo del género testimonial, los cuales pueden ser considerados para una lectura de Barnet.

Un primer aspecto dice relación con el desarrollo del género en Latinoamérica. Surge en estrecha vinculación con el rol que juegan los periódicos y los medios audiovisuales en el desarrollo y masificación de la información. Por lo tanto, el género, en la época actual, está relacionado con el conocimiento de los sucesos que ocurren y se proyectan en nuestra cultura contemporánea. Un segundo elemento, tiene que ver con el auge y la crisis metodológica de las ciencias humanas; y con la crisis de los modelos sociológicos totalizadores en el mundo postmoderno. Estos hechos han tenido una relevancia en la preocupación por aquellos acontecimientos que se gestan en las márgenes de la historia oficial, y cuyo valor se considera en este discurso literario. Un tercer aspecto, se relaciona con la problemática teórica de la escritura testimonial en América Latina, cuyo estatuto no ha sido asumido debidamente dado el carácter marginal de los textos documentales.

La escritura testimonial, al situarse en los márgenes de las ciencias sociales y de la comunicación, ha sido subvalorada por la crítica. Tratada como "escritura miscelánea" o como una expresión escritural "dispersa" no ha ingresado, en forma clara y categórica, a las formas tradicionales de un género canónico. La realidad del discurso testimonial ha sido considerada, a veces, como una expresión desfasada y bastarda; no obstante ser una de las piedras angulares de nuestra literatura. Recordemos la función que, como expresión testimonial, han tenido en América: el diario, la crónica, la carta, los sermones, las bitácoras, los reportajes, los diarios de viaje, etc. Ellos han formado parte de la literatura ancilar de nuestra cultura, registrando y testimoniando una experiencia nueva en un mundo nuevo, experiencias que, a

lo largo de la historia literaria americana, se han ido configurando como una verdadera forma de escribir la "historia no oficial". Muchos textos de este tipo (las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, los *Recados* de Mistral, *Confieso que he vivido* de Neruda, el *Diario del Che*, los *Recuerdos del pasado* de Vicente Pérez Rosales, etc.) no sólo han venido a llenar un espacio de información cultural e historiográfica, difícilmente asumido por la cultura oficial, sino que se han constituido como un género nuevo en medio de los otros establecidos por el canon de la cultura occidental.

Dentro de este contexto, *Gallego*, es una escritura testimonial que recoge, explícita e implícitamente, la herencia del género con una conciencia de escritura que valida una forma de conocimiento necesario para la historia cubana. Su carácter de *novela-testimonio* es, entre otras opciones genéricas de escritura, un acercamiento a un mundo histórico, estético y antropológico. La tradición le ha conferido muchos elementos a esta forma escritural; pero otros le son singulares, y aparecen como reflexiones metaliterarias del propio Barnet, o bien, mediatizadas en la novela por el autor textual. Sin embargo, se debería distinguir a la novela-testimonio de otras escrituras similares, de otras formas posibles del testimonio tales como el reportaje, la memoria o la crónica. La novela-testimonio, si bien se vale de las técnicas que refuerzan la veracidad, posee su ámbito particular en la ficcionalidad de su escritura. De aquí que el modo mimético de representación sea un elemento importantísimo en la configuración de la ficción narrativa. Se introducen personajes y hechos históricos que constituyen, un *intento de veracidad*, una posibilidad de que el lector pueda obtener una *cierta* veracidad de los hechos; pero que se suspende en el límite de la ilusión y la realidad, al estructurarse como novela. Su lectura se construye por un camino de posibles reales que conducen a expectativas con un cierto grado de objetividad que el propio texto va generando, y que el lector correlaciona de acuerdo a su competencia. Esta novela recrea el pasado con una fidelidad documental, casi "científica"; sólo que el rasgo que niega al documento, se manifiesta en los personajes ficicios, cuyo rol es representar a personajes-testigos, auténticamente marginales del acontecer histórico y de la historiografía oficial. El protagonista-narrador de la novela pretende ser una persona de carne y hueso, representativa de un grupo, y que sea capaz de captar los procesos socio-histórico globales; obviamente, sin asumir una relación de absoluta homología entre historia y texto<sup>2</sup>.

En este sentido, el discurso del testigo no podrá ser el reflejo exacto de

---

<sup>2</sup> Carlos Piña: "Verdad y objetividad en el relato autobiográfico", en Jorge Narvéz: *La invención de la memoria*, Santiago, Pehuén, 1988.

su experiencia, sino más bien las refracciones que éste pueda permitir por medio de: las vicisitudes de su memoria, de su intencionalidad en cuanto componente de un determinado grupo social y, por supuesto, de su ideología. En relación a la intencionalidad y a la ideología del autor-editor, éstas se sobreponen al texto original, lo que permite crear aún más ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arreglo del material recopilado (Skłodowska, 1985). Así, aunque la forma testimonial puede emplear variados recursos para ganar en veracidad y autenticidad, entre ellos el punto de vista de la primera persona —testigo—, el juego entre ficción e historia aparece inexorablemente como un problema que llamará la atención del lector en relación a la ideología del texto, el cual transforma la materia extraliteraria en materia literaria, el hecho en palabras y las ideas concretas en una "historia". Barnet hace hincapié en la objetividad, cree que la mediación autorial es imprescindible en un texto expresivo y estético, por lo cual esta intervención del autor se efectúa a nivel de lenguaje, utilizando un lenguaje referencial; pero también poético. El escritor ha de proponerse "desentrañar la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos... Hay que dotar al lector de una conciencia de su tradición, entregarle un mito que le resulte provechoso, útil" (Barnet, 1980).

Barnet resalta el propósito reivindicador de su escritura y de su novelística, estableciendo una escritura que proyecte una vida cotidiana de carácter complejo, que se asuma como la interpretación de un acontecer, como la reconstrucción de un sentido de vida y no como el reflejo fiel de algo exterior al personaje. Esta interpretación tiene que ver con un proceso en el cual fluyen un conjunto de interpretaciones: las que se sobreponen, complementan, contradicen y oponen mutuamente. El tipo humano que la representa es una suerte de modelo ejemplar de una situación histórica dada. Por eso, un rasgo característico del este tipo de discurso es la imposibilidad de poder separar los aspectos descriptivos del relato con los de carácter interpretativos.

En la teoría de Barnet las características técnicas del género testimonial quedan reducidas a la supresión del ego del escritor, al empleo del lenguaje vivo hablado, al diálogo con otros textos que puedan ser desmitificados. Para ello, hay una serie de formas retóricas que fortalecen la veracidad del discurso; por ejemplo, la fuerza de la prueba visual (yo lo vi), la narración fidedigna, la veracidad reforzada por diversas estrategias narrativas como las notas a pie de página o los auténticos comentarios de prensa que junto a otras aclaraciones de pormenores históricos, reflejen una investigación a

fondo hecha por el autor. El toque esencial de la veracidad reside, entonces, en el lenguaje, cargado de giros populares, con recurrentes proverbios que acercan al lector a la figura individual de Manuel Ruiz.

En definitiva, todos estos aspectos sumados al empleo del modo mimético y de la forma autobiográfica, a la oralidad del discurso y al hecho de que la historia cubana se lea a través de momentos psíquicos individuales, hacen de la escritura de *Gallego* un novela-testamento en que sus personajes son elementos fundamentales de la cubanidad. A partir de ellos, es posible estudiar la pasividad política de Manuel Ruiz, su relación con los medios de producción y el establecimiento definitivo en la sociedad cubana en tanto marginado. Barnett enriquece la noción de literatura y da muestras de las inagotables posibilidades de la novela referencial, al relatar aspectos íntimos de la historiografía cubana, de la intimidad del problema de la inmigración que, a partir de estos parámetros, adquiere resonancia histórica, aspirando a una escritura que exprese la sensibilidad, la estética y la psicología del hombre cubano, al mismo tiempo que se proyecte universalmente. Esta estética, según Barnett, tiene que ver con la ecología del Caribe.

*Gallego* es una novela escrita en los márgenes de la antropología y del relato hagiobiográfico cuyo rasgo principal es el acercamiento al lector, a través de una inserción total en la vida de Manuel Ruiz, el hombre que cruzó el Atlántico, ligero de equipaje para forjarse un nuevo destino en América. La "aldea" muestra ese entorno raquíto y nauseabundo en el cual nacer es un peligro y subsistir puede constituir un verdadero milagro. Comienza la diáspora del gallego por la sociedad cubana, la cual representa la posibilidad de huir del invierno y del hambre.

Todos los trabajos, todas las calamidades le esperan. Lejos queda la aldea, el recuerdo del abuelo, de la madre, de la hermana. Manuel vuelve envuelto en la Guerra Civil y después de permanecer en un campo de concentración, sus amigos de Cuba le repatrian. La patria de adopción es para Manuel Ruiz más humana que la patria de nacimiento.

### 1.2. *El discurso del "yo"*

En múltiples oportunidades la búsqueda de la verdad y de la objetividad, en tanto interpretación y reflexión de los hechos en nuestra cultura, ha sido asumida por la literatura antes que por la historia. Esta circunstancia, necesariamente, repercute en la estética y en la axiología del mensaje, y hace evidente la poética que rige al relato testimonial en tanto discurso del "yo". Evidentemente, la enunciación es uno de los aspectos más intere-

santes en esta poética. La relación que establece el emisor, con la totalidad del mensaje y con el receptor poseen un interés innegable. El emisor del relato testimonial tiene una relación tan estrecha con el mensaje que puede decirse que él es el testigo más cercano de los acontecimientos narrados. La escritura es la escritura de su propia vida y de esta relación surge el carácter autobiográfico o pseudoautobiográfico del discurso.

Primordialmente, la figura del "yo" se sitúa en cada una de la circunstancias del texto, de tal modo que pueda ser considerada el centro desde donde nace el dialogismo de la novela y una clave de lectura fundamental del relato testimonial. Si observamos la axiología del texto, esta figura se sitúa en los límites de un fenómeno cultural particular, en los límites de acontecimientos problemáticos de una determinada sociedad. Bajo esta óptica, este "yo" tiene como especial función, identificarse y tomarle el pulso a los momentos contemporáneos que gravitan, dolorosa e imperiosamente, sobre él. Más allá de la pregunta evidente sobre el efecto estético, el "yo" tiene el compromiso urgente de tener conciencia de su propia modernidad y de asumir el rol que le corresponde como testigo de los hechos de la historia no oficial. Los sujetos de estas consideraciones, en la mayoría de las situaciones narrativas, son sujetos anónimos que, no teniendo ninguna importancia en los estudios macrosociales, revelan una verdad desde una óptica social más delimitada; pero no por ello menos objetiva.

El yo narrativo del relato testimonial se va construyendo a sí mismo a medida que recuerda su propio destino, a partir de su personal situación biográfica y desde un eje temporal que le permita validar los sucesos con una óptica interpretativa. Es esta última quien confiere al texto testimonial su axiología y su estética. Este eje, ubicado en el presente de la escritura, se une a la voz enunciativa y se expresa como un todo coherente y organizado a partir del *fluir* temporal entre un antes y un ahora.

De este modo, es como en la novela *Gallego* nos enteramos de las circunstancias más trascendentes no sólo de la vida Manuel Ruiz; sino que, además, de una vida marcada por una cierta tipicidad que lo revela como un "éste", es decir, como un tipo humano donde se reflejan las contradicciones y las complejidades de un individuo social más que particular:

Manuel Ruiz es Antonio, es Fabián, es José. Es el inmigrante gallego que abandonó su aldea en busca de bienestar y aventura. El que cruzó el Atlántico "ligero de equipaje" como escribiera Antonio Machado, para forjarse un nuevo destino en América. Su vida es una parte de la vida de nuestro país. Integrado a la población cubana, el gallego como el asturiano, el catalán o el canario, contribuyó a crear nuestra personalidad nacional (Barnet, 1985, s/p).

A partir de su ubicación temporal en los albores del siglo XX, y en la

medida que pasan, por su memoria octogenaria, los principales acontecimientos cubanos como el gobierno de Machado, el de Batista y la llegada de Castro; como también su accidental participación en la Guerra Civil Española, el sujeto de la narración se instaura en una suerte de detentor de la memoria colectiva de su pueblo. La conciencia enunciativa de Manuel Ruiz se transforma en un verdadero "memorable". En este sentido, el papel de la memoria como "memorable" es trascendente para el desarrollo de la historia y para la conciencia enunciativa que será parte importante de la poética de la novela. Representa a la "actividad mental de lo real o verdadero" (Jolles, 1972). Esta memoria que se vuelve, según Manuel Ruiz, "virtuta a veces", por la fragilidad que adquieren los acontecimientos recientes, es poderosa para reconstituir el pasado y conocer no sólo los pormenores de la historia y del conocimiento de sí mismo, sin las expectativas ilusorias de una inserción errada en la estructura social. En este sentido, el discurso del yo es también de virtuta, la perspectiva que, desde el punto de vista sociológico, puede adoptar el hablante es incierta, ambivalente por pertenecer a dos mundos, por poseer dos claves idiomáticas, dos estructuras familiares ambivalentes, lo que lo convierte en un ser de una constante adaptación social e histórica. No obstante lo anterior, este ser discursivo tiene propiedad para interpretar desde esa perspectiva ambivalente, no por eso ambigua, procesos macrosociales; pero en los cuales no logra participar comprometidamente sino sólo como observador y testigo: conocer al ser humano, conocer al cubano y sus procesos políticos. Refiriéndose al gobierno de Machado, por ejemplo, señala:

He dado tropiezos a voluntad, pero me han enseñado a conocer al ser humano. Me tocó una época dura. A cada uno le toca lo suyo, qué se va a hacer. De Cuba lo conozco todo, las verdes y las maduras. Aunque no viví en la política la tuve cerca. Por eso puedo decir que los puros fueron pocos. El que no vivió de botella se hacía de la vista gorda". "A mi no hay quien me haga cuentos de este país. Sé hasta donde el jején puso el huevo. No vi matar a Trejo de milagro" "A Machado le pedían jornada de siete horas, y contestaba con desempleo, le pedían transporte gratuito para los desocupados, y él aumentaba el precio de las guaguas y los tranvías. Libertad de presos y rellenaba las cárceles por día (Gallego, 182-183).

### *1.3. Verdad y objetividad en el discurso testimonial*

La "verdad" y la "objetividad" reveladas en la novela-testimonio tienen que ver, en primera instancia, con aspectos que están más cercanos a la historiografía que a la ficción. Esta verdad contiene elementos de carácter descriptivos y elementos de orden interpretativo, inseparables unos de otros. Los primeros, están constituidos por sucesos que el escritor ha recogido

desde las fuentes más diversas: diarios, archivos, entrevistas a informantes —en el caso de Barnet— etc., a fin de dar la mayor credibilidad a la ficción narrativa, y la segunda, la interpretación, está ligada a la valoración que de estos hechos hace el sujeto textual. Ahora bien, el grado de “verdad” y “objetividad” que el lector deduzca a partir de su competencia está relacionado con asuntos que, por apuntar a un pasado histórico, tienen una verosimilitud cercana a la de los sucesos historiográficos y su autenticidad, en algunos planos, puede estar sometida a pruebas de veridicción.

Una segunda fase de la novela-testimonio está constituida por la creación de un sujeto enunciante y personaje al mismo tiempo, al que hemos hecho referencia anteriormente. Este al interpretar dichos acontecimientos, bajo su óptica, los restringe, pero no por ello los desvaloriza, al contrario, los interpreta y los valora con un sentido estético inminente. De hecho, cuando se alude a sucesos que tienen un referente empírico comprobable, como la existencia de determinado barco alemán, el gobierno de Machado en Cuba, la Guerra Civil Española, etc., la restricción se establece en una dualidad. Por una parte, los supuestos participantes son ficticios, aunque las referencias a esos hechos pueden ser comprobables empíricamente, sin embargo están unidos a la vida ficticia de quien cuenta la historia. ¿Cómo comprobar siquiera la existencia de Manuel Ruiz y, más aún, su participación en todos los espacios cotidianos que nos refiere? En este contexto es muy importante el rol del lector, las correlaciones que pueda inferir, su capacidad para correferir situaciones que tienen una verosimilitud y una relativa comprobabilidad. No obstante, estas operaciones de lectura son importantes en la medida que respondan al verosímil del relato testimonial, teniendo claridad en la existencia de personajes que son conciencia social, memoria colectiva de sus pueblos y cuya participación permite tener una noción más clara de los sucesos sociológicos, del acontecer y del *rol* en su modernidad. El enfoque narrativo, por lo tanto, se sitúa en relación a la vida cotidiana de un sujeto que asume su vida en tanto personaje complejo, que interpreta y reconstruye una historia, rehace un proceso relacionado con otros que se encuentran tanto en la historia oficial como en la no oficial. El resultado es una verdad ambivalente que se sitúa en la confluencia de las dos historias, para complementarlas y para que se produzca la interpretación, tanto desde el interior como desde el exterior del texto; una verdad que sirva para estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectiva, y que den claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social y no para su burda descripción, al decir del propio Barnet. En conclusión, el escritor de la novela-testimonio debe contribuir a articular la memoria colectiva, a atar los hilos sueltos de la memoria sobre todo en un continente como el nuestro, falto de una

definición cultural, donde aún hay historia sin historia, donde todavía es urgente iluminar el pasado.

Barnet señala que el gestor de la novela-testimonio vive una segunda vida que es real, o sea "verdad", que lo transforma, esencialmente, en un escritor consciente del papel de la literatura como gnoseología poética. Sobre esta segunda vida puede inventar; pero esas nuevas piedras están echadas sobre un sedimento original, sobre una plataforma de realidad inalterable. A propósito de su *Biografía de un cimarrón* señala que:

Todo el contenido etnográfico de *Biografía de un cimarrón* es verificable... La historia es tan real como la vida misma, a pesar de que no es un libro histórico, sino el estudio de un carácter dentro de una época (Barnet, 1988).

El escritor, sin embargo, se desprende, se despersonaliza, él es el otro, el testimoniado; de ese modo puede pensar como su personaje, hablar y sentir como suya la problemática. De esta actitud despersonalizada, surge su concepción estética y poética: ("Ahí está la poesía, el misterio de este tipo de trabajo"), es decir, el quehacer poético penetrando en la conciencia colectiva. Barnet para construir sus novelas ha buscado primero a un informante y, luego, ha indagado históricamente:

Junto a las gavetas con las fichas del fruto de las entrevistas deben estar las copias de los documentos, fotografías, recortes de periódicos, impresos en general, libros de consulta y una cronología.

Documentar una época para luego enjuiciarla, fundir los juicios, contradecirlos, yuxtaponerlos estructuralmente. El gestor de la novela testimonio debe buscar la objetivización no sólo en la forma, en el método que emplee, sino también en el contenido, que es donde está la clave. Los personajes deben entablar un diálogo con su tiempo pero superando la sociología:

América requiere de la obra de fundación. América necesita conocerse y sustentarse. Junto a la corriente rica de la ficción, las obras de testimonios deben ir de la mano, rescatando, escudriñando la enmarañada realidad latinoamericana (Barnet, 1988).

Según Barnet, los medios de comunicación han escamoteado los verdaderos contenidos artísticos y culturales, han evitado el desarrollo de una sensibilidad y un gusto acorde a las necesidades del hombre común. La producción en serie de productos culturales para las mayorías, en estimulación del consumo de bienes materiales, ha tenido ya acuciosas descripciones y denuncias al respecto. Se manipulan a través de ellos las conciencias en una acometida feroz contra los valores propios de una cultura. Las telenovelas concilian las clases sociales adoptando, las clases infe-

riores, virtudes que los conducen a cumplir objetivos de aparente verdad y autenticidad. En este sentido, la novela-testimonio contribuye a la información, enriquece la visión histórica y social, rescata ese orgullo popular al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revela la verdadera identidad social del pueblo, contribuyendo al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva cubana, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero y de lo esencial. Las imágenes y los personajes de la novela testimonio pretenden mostrar los aspectos ontológicos de la historia, los procesos sociales y sus dinámicas internas; estudian los casos individuales en función de los patrones de conducta colectiva dando claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social.

Un papel esencial cobra el lenguaje porque en él se enraízan las concepciones e ideales del pueblo. El lenguaje con sus proverbios, sin estereotipos ni elementos críticos, viene a ser el discurso vital del hombre, de sus angustias. Es el modelo que representa sus concepciones de mundo. Un lenguaje popular cuyo resultado es el de un proceso histórico que hay que conocer y estudiar, una síntesis de su sensibilidad y no un recurso para la sensualidad transitoria. De allí que el novelista se obligue a estudiar y a captar estos procesos adecuadamente. El lenguaje, unido a estos conceptos de "verdad y objetividad", es como el eslabón de una cadena que articula la memoria colectiva, el "nosotros" y no el yo paranoico de la sociedad consumista. Para atar esos hilos es fundamental no perder de vista el abordaje sociológico de la historia. Estudiar los procesos en función de la comprensión y del análisis de los testimonios por veraces que puedan parecer es necesario ponerlos a la luz de las leyes que rigen el destino social e histórico del hombre:

En Cuba, por otra parte, la novela-testimonio no debe ser de ningún modo el relato de un personaje atípico o sensacional, de un tipo humano simpático o un aventurero que provee al lector de fuente de goce y diversión superflua, sino la representación de un mundo al revés. Los personajes de la novela-testimonio deben comunicar encarnando su época, proveyendo de esquemas permanentes a la historia y apropiándose de la realidad. Los personajes de estas obras, aun cuando estén muertos o sean reflejos de un pasado remoto, deben permanecer sobreviviendo a su tiempo. Ese sería el signo de la verdad (Barnet).

MARÍA ISABEL LARREA O.  
*Universidad Austral de Chile*

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARNET, Miguel. 1980. "Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad", *Unión 4*, 131-143; "La novela-testimonio: socioliteratura", *Unión 4*, 499-23.

- BEJEL, Emilio. 1985. "Entrevista a Miguel Barnet", *Hispanamérica*, 41-42.
- EPPLE, Juan. 1994. *El arte de recordar*, Mosquito.
- GALEANO, Eduardo. 1985. "El rescate de la historia nunca contada", Conferencia del Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática.
- JARA VIDAL (editores). 1986. *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- NARVÁEZ, Jorge. 1988. *La invención de la memoria*, Santiago, Pehuén Editores.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. 1985. "Aproximaciones a la forma testimonial. La novelística de Miguel Barnet", *Hispanamérica*, 40, 23-33.
- . 1990-1991. "Hacia una tipología del testimonio latinoamericano", *Siglo XX 20th Century*, 1-2.
- STAROBINSKY, Jean. 1970. "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, 30, 257-265.



## POSTMODERNIDAD: OTRA LECTURA DE LA "BARBARIE"

### 1. *Reivindicaciones postmodernas de la vieja "barbarie"*

Si el siglo XVIII —el siglo de las Luces y de la Modernidad— postula el ideal de "civilización" como el único configurador de una vida verdaderamente humana; si es este ideal el que recoge nuestro siglo XIX, con Sarmiento como su primero y principal adalid, la Postmodernidad hallará argumentos que matizarán —o incluso invertirán— esta dicotomía.

Algunos de estos argumentos —vigentes en los años '50, '60 y '70 de nuestro siglo— podrían ser en realidad versiones remozadas de posturas mucho más antiguas e incluso, reaccionarias. Tal es la tesis de Juan José Sebreli, autor del polémico ensayo *El asedio a la modernidad*<sup>1</sup>. Sebreli se postula como heredero del Siglo de las Luces y defensor de los principios y valores que la modernidad occidental juzgara universalmente constitutivos de la civilización (o de toda civilización digna de tal nombre): el racionalismo, el ejercicio de la ciencia como forma paradigmática de conocimiento y de la técnica como modo eficaz de manipulación de la realidad, la idea de progreso, los conceptos de sujeto, humanidad, conciencia, persona, libertad, igualdad, que considera como conquistas inmarcesibles del pensamiento, válidas para toda la especie humana. La postmodernidad —a la que Sebreli no define nunca claramente, por otra parte— se ensaña de manera suicida con estos parámetros fundamentales.

Si bien todo el libro está consagrado de algún modo a demostrar que este pensamiento (o antipensamiento) post-moderno es una forma regresiva de disolución, y por ende, de "barbarie", hay algunos capítulos especialmente relacionados con lo que, desde las categorías europeas, se ha visto como "barbarie" latinoamericana. El eje pasa primero por la crítica encendida al relativismo cultural, que —aduce— a fuerza de querer respetar la peculiaridad de las culturas, lleva a contemplar a cada una como un

---

<sup>1</sup> Juan José Sebreli, *El asedio a la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

absoluto irreductible a todo valor humano común, actitud que la pretendida vanguardia postmoderna —sostiene Sebrelí— habría heredado de los románticos y prerrománticos políticamente conservadores que entronizaron el *Volkgeist*. Este relativismo lleva a admitir prácticas aberrantes como la discriminación sexual, racial o religiosa, en tanto se las considera propias de la idiosincrasia del “otro”, y aunque vulneren los presupuestos elementales de la *humanitas* occidental, que ya no se juzgan aplicables a otros ámbitos.

Si la postmodernidad rechaza también la idea de progreso invocando —foucaultianamente— discontinuidades y quiebras entre los distintos momentos de la cultura —ninguno necesariamente mejor que el otro— Sebrelí se empeña en demostrar que en teoría y también en algunas de sus prácticas, Occidente ha ido avanzando hacia un perfeccionamiento, no sólo tecnológico sino ético. Caen así también bajo la mira los “mitos del origen” que afirman la superioridad de todo tiempo pasado. A la Edad de Oro y la idealización rousseauiana del “buen salvaje” opone la rigidez de las sociedades primitivas, con su agobiante multiplicidad de rituales y normas de conducta, y sus temores a lo sobrenatural. El indigenismo, por supuesto, no corre mejor suerte. Ni una organización social superior ni más altos valores espirituales (el azteca y el inca —advierte— eran imperios que esclavizaban a sus propios súbditos y subsidiariamente a otros pueblos) permiten suponer que se haya arrasado una forma de vida más elevada que la que impondrán por peso propio los conquistadores. Recuerda también que el campesinismo ha sido tomado como bandera por movimientos totalitarios, tanto de izquierda como de derecha.

Son blanco igualmente de sus ironías el latinoamericanismo, el tercermundismo (de origen francés) y otros *ismos* más o menos recientes que reemplazaron el “buen salvaje” por el “noble revolucionario”, proyectando sobre la incógnita americana los deseos y las fantasías de Europa.

## 2. *La postmodernidad como creadora de una barbarie nueva*

Nuestro siglo se ha engañado —afirma, pues, Sebrelí— al volver la mirada sobre formas de vida no occidentales, arcaicas y condenadas a desaparecer, o bien sobre las fantasías que idealizan la presunta “inocencia de los orígenes”. Con esta posición concuerda en gran parte otro teórico, el francés Alain Finkielkraut, autor de *La derrota del pensamiento*<sup>2</sup>, y tan encarnizado en contra del *Volkgeist* y del anti-etnocentrismo de Lévi-Strauss como

---

<sup>2</sup> Alain Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*, Barcelona: Anagrama, 1988.

su colega argentino. Sin embargo, Finkielkraut da un paso más allá al definir los rasgos de lo que considera *nueva barbarie* en una época que desdén el pensamiento iluminista moderno. A saber: anulación de las jerarquías en el orden de los valores (éticos, estéticos, gnoseológicos, religiosos); muerte del hombre como sujeto autónomo, muerte del hombre como concepto metafísico; auge de la sociedad multicultural y ecléctica, donde toda experiencia se convierte en pasatiempo descartable; instauración de la era del "feeling": "ya no existe verdad ni mentira, estereotipo ni invención, belleza ni fealdad, sino una paleta infinita de placeres, diferentes e iguales"<sup>3</sup>; apotheosis del consumo indiscriminado y manipulado: poder supremo del show-business, la moda y la publicidad que convierten al mundo en un gran espectáculo carente de sentido; exaltación de la eterna adolescencia como paradigma de la vida.

A la voz de Finkielkraut parece unirse, del otro lado del Océano, la de un joven escritor norteamericano cuya novela *American Psycho* acaba de provocar escandalosos repudios y debates. Bret Easton Ellis plantea un inquietante nexo entre la violencia y la insaciable incitación al consumo a través de la publicidad. Cuando, en un reportaje reciente, se le pregunta qué vínculo existe entre los asesinatos seriados que se practican en esta novela, y las marcas seriadas de productos que también aparecen obsesivamente en ella, responde:

En la televisión lo vemos permanentemente, los cortes 'directos', 'en vivo' de asesinatos en serie, comprimidos entre consejos sobre 'cómo mejorar el estado físico' y zapatillas deportivas. Ese chorro de información que nos apabulla no está sanamente evaluado, se igualan crímenes en masa con avisos de Burger King o MacDonalds. La sociedad pierde la capacidad de discriminar y de sentir el horror de lo que es un asesinato, de la muerte, de la violencia cuando se presenta de esa manera, entre los avisos de productos para el cabello. Esa es la relación que he establecido entre las diferentes series<sup>4</sup>.

Para otro pensador francés contemporáneo, Michel Henry, la elevada y complicada civilización de nuestro tiempo, con su hipertrofia de la especialización científica, se acompaña de una paralela y creciente destrucción de la cultura. La verdadera *barbarie*, apunta Henry, no está en la sociedad primitiva, donde hay siempre una *cultura* (entendida como movimiento por el cual la vida se autotransforma y se experimenta a sí misma) sino en la actual civilización hipercientífica e hipertecnológica, alejada del *saber fundante*, que es el de la vida y que conforma la médula de lo cultural, esto

---

<sup>3</sup> Alain Finkielkraut, *op. cit.*, 121.

<sup>4</sup> "Entrevista exclusiva: Bret Easton Ellis", *Cultura de la Argentina Contemporánea*, Año X, 44, 17-18.

es, una autorrevelación del sujeto que no tiene objeto, porque su esencia es ajena a la relación objetivante y al discurso teórico. Por su parte, la ciencia, que también nace de la vida en tanto forma de la cultura, termina sin embargo planteándose como su autonegación. En la ciencia, afirma Henry, la vida pretende inútilmente huir de sí misma, engendrando así una nueva barbarie. Nuestro tiempo estaría dominado por las "ideologías de la barbarie", esto es, aquellos pensamientos que, autojuzgándose como saber del ser "real" y "verdadero", hacen abstracción de lo vital que constituye sin embargo el único ser auténtico y verdadero del individuo trascendental que somos<sup>5</sup>.

### 3. *La crisis de la modernidad en la literatura. Dos narradores argentinos*

Si han hablado los ensayistas y filósofos cabe preguntarse qué puede decirnos la ficción y en particular, la nuestra. Dentro de la narrativa argentina actual hay dos autores que también podrían tomarse como ejemplares de dos posiciones frente a esta relectura —o esta recreación— de la "barbarie" que la post-modernidad parece realizar. Uno de ellos, Adolfo Colombres, novelista reconocido también por sus importantes trabajos antropológicos, se vuelve hacia la "barbarie" entendida como calificación moderna de las organizaciones sociales que no cumplen los requisitos de la "civilización" de Occidente. Entre sus muchos libros destaca en este sentido la epopeya paródica de Karaí, el héroe<sup>6</sup>: mestizo que va en busca de la "Tierra sin Mal" de la mitología guaraní. Su periplo lo lleva en determinado momento a Trapisondia, centro de la "civilización" donde piensa que los gringos están construyendo la Tierra sin Mal. Bajo las bellas máscaras exteriores de lujo y confort ("los mil chiches del Progreso") Karaí descubre pronto la profunda ley de injusticia que le ha anunciado el santón: "a quien tiene le será dado, y al que no tiene le será negado" (p.204). La revelación de la violencia intestina sobre la que se funda el precario orden de la ciudad, llega durante su época de faenador en el Matadero, "hediondo y sanguinolento pantano" donde se comercia incluso con los cuerpos de los enemigos derrotados.

Descubre que tampoco los "bienes del espíritu", como la música, están exentos del trato mercantil y que los miembros de la clase dirigente, propietarios de las cosas y del trabajo de los hombres, no son sin embargo

---

<sup>5</sup> Michel Henry, *La barbarie*, Paris, Grasset, 1987.

<sup>6</sup> Adolfo Colombres, *Karaí, el héroe. Mitopopeya de un zafio que fue en busca de la Tierra Sin Mal*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1988.

dueños de sus propias palabras; lo que dicen es ajeno al ser, y no se ha "cultivado y afilado en el curso de los años" como la palabra-alma del guaraní. Hipocresía, injusticia, represión, violencia, ostentación de bienes que no son para todos: esto es lo que aparece bajo las seducciones y oropeles de Trapisondia, ciudad afecta en exceso a los festivos engaños carnavalescos, y donde un bovino se estima en más que un humano aborigen o "natural" como se los llama en el texto. La crítica al doble mensaje de esta "civilización" que justifica la quiebra sistemática de sus propios principios éticos, supuestamente cristianos, no implica como contracara un elogio irrestricto de las sociedades que los civilizados consideraron bárbaras. En parte, porque estas sociedades han sido reducidas a *restos* envilecidos y degradados, porque han sufrido una desarticulación mortal de la que es paradigma el baile grotesco de Liquechén:

[...] se cubría con una blanca sábana de hilo atiborrada de etiquetas de mercaderías extranjeras (pomos de John Gosnell, mágicos ungüentos para la calvicie, formidables laxantes y maléficos fusiles) y avisos de máquinas que incitaban a provechosas maniobras [...] Con tan original indumentaria y al son de cultrunes, maracas y cascabeles, dio comienzo a la Danza del Progreso. Sus movimientos, compuestos con desarticulados retazos del mundo sagrado de los antiguos, daban cabida a profusos palanqueos y pedaleos que ilustraban las sabias sugerencias de las etiquetas, para hacer más comprensibles y estimulantes sus mensajes. (354)

Pero en parte también porque estas culturas, en estado puro, aunque ofrecían para sus miembros una visión coherente del mundo, resultaban cerradas a toda otra experiencia. Ya aquí radica la gran desilusión de Kará cuando llega por fin a la ansiada meta y su maestro, el Paí Cuimbaé, le obliga a expulsar de allí a las amistades y amores de otras religiones y otras razas, a tal punto que se pregunta "si ese paraíso tan exclusivista podía ser verdaderamente la Tierra sin Mal".

En la novelística, muy diferente, de Rodolfo Rabanal, el constante merodeo de los personajes por los bordes del mundo y de la vida, por una tierra de nadie donde "cualquier parte es siempre otra parte", plantea el fracaso de la cultura —en particular la nuestra, la occidental— como construcción y tarea gregaria, y por supuesto, el fracaso de la razón como tránsito hacia la verdad. En sus antihéroes periféricos que están en la comunidad sin formar verdaderamente parte de ella, se evidencia la fragilidad e inautenticidad de todo sistema. Son quizá, como diría René Girard, los chivos expiatorios que una sociedad elige para ocultar la violencia fratricida que la funda. Víctimas pasivas que al cabo prefieren anegarse y ser borradas:

Así, quien hablaba, callará; quien llevaba un nombre dejará de tenerlo y se

hundirá en el humus y en el limo sedoso que enturbia delicadamente la nitidez de las raíces. O bien, irá a perderse arrojado como vil pedazo de materia <sup>7</sup>.

La crisis de Occidente parece simbolizarse en una "poética del desecho", en una apelación a lo *inmundo* como lo opuesto al *mundus* estructurado y coherente. Lo inmundo es el caos verdadero que subyace a las proliferas máscaras sociales y que estalla en las figuras extremas de personajes metamorfoseados lentamente en relictos o escorias de un orden que los rechaza. Ejemplo notorio es Mantua, el gigante andrajoso y vagabundo (cuyo nombre insólito no es sino una inferencia errónea a partir de su frase "m'ont tué"). Extranjero en el sentido literal y hasta metafísico del término, desterrado por vagas razones políticas, vive su libertad impuesta, primero como una gracia, luego como un inapelable decreto:

[...] yo podía elegir los países y los rincones, los lugares e idiomas más diversos, menos, naturalmente, aquellos que quería para mí y que eran los míos propios<sup>8</sup>.

Mantua, el que habla una lengua fragmentaria y babélica, tejida con todos los idiomas y con ninguno, es la imagen misma del hombre *des-hecho* (desintegrado, desarticulado de su antigua función social y de su origen étnico, que se mantienen siempre desconocidos para el lector), así como del *hombre-desecho*, paradigma de los restos, de la basura que la pintora Cecilia, co-protagonista del relato, quiere convertir en objeto estético. Otros héroes de Rabanal irán avanzando hacia la misma condición: el viejo Carven Fluss, el capitán Trevor Heblin, veterano mutilado de Vietnam, el millonario Bobby, el deforme poeta Hawks y tantos otros. Estos seres descartados por la presunta "normalidad" pueden leerse también como figuras anticipatorias y admonitorias de lo que será en el futuro el destino de la condición humana. Así parece apuntarlo la profecía del escritor Camilo Sessa alojado con otros escritores —todos ellos víctimas o practicantes de alguna suerte de excentricidad o anomalía— en el edificio Mayflower:

[...] la fauna del Mayflower (nosotros totalmente incluidos) es, antes que nada y sobre cualquier otra consideración, marcadamente "ontológica" y no *antológica*, como podría errónea y ridículamente suponerse [...] es, dice, la misma sustancia de la humanidad —en una de sus mejores muestras— en la etapa tardía de su imperfecto progreso, desintegrándose "tranquilamente". [...] Para Camilo, la etapa que suceda a ésta —¿la Era de Acuario?— pertenecerá "totalmente" a las tonalidades diversas de la destrucción, Proliferarán, ha dicho, las desviaciones orgánicas mongoloides, de modo tal que las malformaciones genéticas serán la norma y ya no habrá lugar para distinguir, con horrible precisión, un ser

---

<sup>7</sup> Rodolfo Rabanal, *El apartado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 197.

<sup>8</sup> Rodolfo Rabanal, *Un día perfecto*, Buenos Aires, 1978, 93.

ontogénico u ontogénico —como el pobre Hawks, por ejemplo— porque todos lo parecerán <sup>9</sup>.

Una “prolongada ataraxia de siglos, una catatonía universal” es lo que espera —dice Sessa— a las “razas principales y dominantes”. El mundo no acabará en un estallido sino, grotescamente, “en un quejido”.

Tras el nihilismo que rige la vida de estos personajes existe, no obstante, una esperanza oscura de retorno al seno de la Naturaleza a través de los desechos o de la fuga hacia lo inhabitado y salvaje. En el humus donde todo se pudre pero también todo germina, en la vida “minúscula y fangosa de la tierra”, en la desmesura del mar o en la misteriosa protección del bosque se vive la experiencia de la nostalgia por la Unidad perdida, por el mítico *illud tempus* en que el mundo no era sólo la intemperie ni la ficción de un orden, sino el círculo sagrado de una patria.

Tanto en Rodolfo Rabanal como en Adolfo Colombres existe la conciencia de que la modernidad ha fracasado: las viejas certezas, la idea de Progreso, el sueño de una sociedad funcional y perfecta...todo se resquebraja bajo la mirada del que viene de otra cultura y transita por ese ámbito engañoso en busca de su propia meta (como Karaí), o desde el ángulo excéntrico del marginal que no hace sino anticipar la desintegración de esa armonía profundamente hipócrita y sólo aparente. ¿Qué espera después? No es posible ni deseable —y esa es la certidumbre final de Karaí— el regreso a un estado arcaico puro y cerrado sobre sí mismo; las alquimias de la descomposición —en el caso de Rabanal— tampoco invitan al tránsito promisorio. En ambos casos se vive la angustia de estar frente a un orden inservible o atroz sin una convincente propuesta alternativa.

La utopía de la civilización, ya fragmentada, disuelta, cede ante el horizonte de una nueva “barbarie”: la que ha perpetrado esa civilización para imponerse como tal, o la que deja a su paso el derrumbe de los ídolos indiscutidos. No es acaso una situación distinta, propia sólo de nuestra época, sino quizá otra versión de un antiguo y secular desencanto: el que sucede a toda aventura en busca del poder sobre la vida, que ha dibujado, por un largo momento, la ficción de una morada sin grietas.

MARÍA ROSA LOJO  
CONICET

---

<sup>9</sup> Rodolfo Rabanal, *El pasajero*, Buenos Aires, 1984, 155.



## LA AFIRMACIÓN DEL SUJETO EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

### 1. *Sujeto filosófico e identidad narrativa*

El término sujeto —problemático para la filosofía moderna— ha sido incorporado a la reflexión estética y en especial a la teoría de la novela, a partir de la obra de pensadores como Bajtín, Sartre, Zubiri, Ricoeur, Jauss. La historia del término latino *subjectum* se remonta al griego *hypokeímenon* y pasó a significar, en los siglos medievales, algo distante y aun opuesto en relación al concepto moderno: la substancia, lo objetivamente dado al hombre.<sup>1</sup> Según Ricoeur, la afirmación cartesiana del *cogito* tiene el mérito de abrir, precisamente, la configuración del problema de la identidad del individuo.<sup>2</sup> Y este problema ha sido asumido en nuestro tiempo no solamente por el filósofo sistemático, sino asimismo por el escritor, ese fenomenólogo que recoge de modo original los datos de la realidad y los procesos más profundos de su propio desarrollo estético, gnoseológico, ético, volitivo.

Paul Ricoeur ha aportado a la reflexión estética la noción de “identidad narrativa”, no extrayéndola simplemente del texto literario sino —con mayor alcance— adjudicando a la vida la textura de un *relatum*. La vida personal, como la historia colectiva, por su naturaleza temporal, se comprende e interpreta al verse configurada como narración unitaria. Por otra parte, al no existir, según el filósofo, un relato absolutamente neutro, la narratividad sirve de propedéutica a la valoración, a la constitución de una conciencia ética. Esta perspectiva, que ahonda y continúa aspectos de la reflexión de Sartre y Bajtín sobre la novela, viene a hacer de ésta un género

---

<sup>1</sup> Véase Danilo Cruz Velez: *Filosofía sin supuestos. De Husserl a Heidegger*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur: *Soi même comme un autre*. Paris, du Seuil, 1990.

auténticamente filosófico, una mediación privilegiada de la comprensión de sí y del mundo.<sup>3</sup>

Como lo ha señalado agudamente M. Bajtín, el sujeto-autor, negado por la teoría positivista del arte y por sus derivaciones constructivistas, estructuralistas, post-estructuralistas, etc, se proyecta en su propio discurso dotado de la peculiaridad del discurso poético (literario), pero asume también cierta mediatización a través del sujeto-personaje, que para la fenomenología es tan humano como el autor y el lector. Se trata precisamente de una mediatización ficcional pero no por ello falsa, creada por la necesidad de esa "objetivación" del sí mismo que es paso ineludible de su plena y total explicitación hermenéutica. A ello apuntan los procesos de identificación y distanciamiento que Bajtín ha descrito admirablemente en sus trabajos teóricos.<sup>4</sup>

Su origen y desenvolvimiento, así como su expansión en obras amplias, de estructura compleja, suele ser fijado en el siglo XVI y especialmente ligado al nombre de Cervantes; un criterio más abarcativo puede hacer retroceder ese origen al siglo XIII, con la *Vita Nuova* de Dante Alighieri y aún más atrás, al siglo V, con las *Confesiones* de San Agustín.

La novela como tal es género que corresponde a una fase madura de los pueblos y especialmente a la aparición de la conciencia personal, la mirada crítica y reflexiva, e incluso la quiebra de la inocencia originaria. No encontramos novelas en el sentido moderno sino relatos o sagas épicas entre los pueblos indígenas de América, si bien los estudios modernos hablan de "novelas" con sentido histórico y referencias al contexto próximo, que se distinguen bien de los relatos en la cultura mestiza americana, por ejemplo en Venezuela.<sup>5</sup> Cabe pensar que estos frutos son el producto de la fractura cultural de los pueblos autóctonos, y de la emergencia de brotes críticos

---

<sup>3</sup> Ricoeur ha desarrollado estos conceptos en su magna labor sobre la narratividad histórica y novelística, *Temps et Recit*, 1982 - 1985, y los retoma agudamente en la obra antes mencionada.

<sup>4</sup> Véase M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982 - Trad. del ruso por Tatiana Bubnova. La trayectoria de la conciencia individual es inseparable de la expresión personal, autocognoscitiva y reflexiva a la que denominamos —adoptando un vocablo originado en la modernidad renacentista— "novela": La novella, nouvelle o novela, es inicialmente relato en el que convergen el confesionalismo cristiano y la reinterpretación histórica, encarnada, incluso degradada, del relato mítico o ejemplar.

<sup>5</sup> Véase el libro de Lylf Barceló Siluentes, *Pemontón Wanamari*, Monte Avila, Caracas, 1978. La autora, que estudia los géneros literarios en las comunidades indígenas de Venezuela, habla de las "historias nuevas" que aparecen en las mismas como resultado de un sincretismo cultural que conduce doblemente a la valoración de la historia real, y de la persona individual.

que han surgido con la venida de los españoles. En América ha continuado, en primera instancia con las "crónicas", de gran originalidad, y luego con el creciente desarrollo de la fabulación estética y de la reflexión crítica, el proceso de la novela occidental, inherente a la autognosis del hombre moderno. En la Novela Hispanoamericana, proceso creador de intensa calidad heurística y filosófica, queda configurada la trayectoria personal y colectiva del hombre nuevo americano, tanto en su aspecto de simbolización figurativa, cuanto en el despliegue de un discurso autoconciente, que vuelve hacia la figura del escritor y examina lúcidamente su propia creación.

Es nota típica de la novela hispanoamericana el constituirse como afirmación de un sujeto histórico, ético, comprometido, que no ha desdeñado el afrontar riesgosos caminos de evolución y fisión interior, confrontación dialógica, desenmascaramiento y transformación, en un continuo esfuerzo de reunificación de la conciencia y comprensión de la realidad. Una fenomenología de la novela en nuestro continente se halla pues en condiciones de descubrir un perfil de identidad que se enriquece en su relacionamiento con el sustrato antropológico popular, las definiciones históricas, los ritos sociales y otros aspectos de la cultura.

## 2. *Novela y Subjetividad*

El itinerario de la subjetividad es ligado a la experiencia estética en la reflexión de Hans Robert Jauss, quien estudia especialmente el trecho que conduce de las *Confesiones* de San Agustín a las de Jean Jacques Rousseau.<sup>6</sup> "El descubrimiento de la individualidad —en la medida en que la historia de la autobiografía se nos revela con su forma literaria más genuina— nos ofrece un ejemplo significativo para la cuestión de si —y cómo— la polémica de la identidad estaba figurada en el campo de la estética" (225). En la obra de San Agustín asoma la subjetividad cristiana, concebida como "boceto miserable" o imitación de la unidad profundamente secreta de Dios. Los predicados de la identidad divina sirven para definir, por contraste, al hombre caído y contingente.

La intención de Jauss es mostrar cómo, en la medida que el hombre tiende hacia su autonomía, se apropia de los predicados de la identidad divina acuñándolos en normas de una autoexperiencia que se manifiesta plenamente en la autobiografía, germen de la novela moderna.

Veamos cuáles son esos predicados. En primer término la totalidad:

---

<sup>6</sup> Véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la expresión literaria*. (Ed. orig. 1977). Madrid, Versión española, Taurus, 1986.

pese a su deficiencia, el hombre conserva en sí una imagen de la *incolumnitas* que hace posible su redención.

San Agustín apela a un concepto neoplatónico, cristiano, para establecer esa continuidad ontológica entre la unidad de Dios y la existencia humana. El cambio de lo no esencial se convierte en centro de la vida, y asimismo en centro de la narración vital. Ese predicado de totalidad, señala Jauss, es "usurpado" por el hombre moderno con desmedida pretensión, tal como vienen a probarlo las *Confesiones* de Rousseau. "El yo autónomo entra de un modo universal y a la vez individual en la anígua paradoja de la infinita pero abarcable totalidad de Dios: el que se conoce a sí mismo desde la nueva certeza del sentimiento conoce también a todos los hombres" (*op. cit.*, 228). Dios, en la experiencia rousseauiana, ha sido reemplazado por el prójimo.

Un segundo predicado consiste en la inmutabilidad del que todo lo cambia. Señala Jauss en las *Confesiones* de San Agustín, la dicotomía insalvable del "entonces" y el "ahora", que deja sin resolver el tema de la identidad; en tanto Rousseau, por el contrario, viene a afirmar la continuidad del yo en momentos muy diversos.

La eternidad y ubicuidad de Dios es el tercer predicado que se contrapone en San Agustín a la noción del límite y la imperfección de la memoria humana. Surge también allí la conciencia de la corporalidad como nota ligada a la identidad de hombre. A partir de allí asoma en la experiencia estética la potenciación del recuerdo y el desafío al límite, que alcanza a la apropiación de la omnisciencia divina (cfr. *op. cit.*, 233). Este es precisamente el cuarto predicado señalado por el filósofo de la escuela de Constanza. Rousseau rechaza las premisas agustinianas para legitimar la mayoría de edad del individuo ilustrado. El autor moderno invita al lector a experimentar en sí incluso aquello que le es ajeno. Ese lector es ascendido a juez supremo, dándose a Dios el lugar de testigo.

### *3. El camino de la individuación en la novela hispanoamericana*

La trayectoria descrita por Jauss, ¿es todo el camino recorrido por la subjetividad moderna? ¿Puede ser aplicado a Cervantes y a su descendencia ese esquema de transferencia de los predicados divinos al individuo humano? ¿Son suficientes esos conceptos para abarcar el complejo proceso que halla expresión en la novela, y más específicamente en la novela hispanoamericana? Tales son algunas de las preguntas que se nos plantean ante la reflexión, sin duda iluminadora, de Hans Robert Jauss.

La confesión autobiográfica se hace camino expresivo de un rumbo que los griegos velaron como iniciático y riesgoso: el *gnosce te ipsum*. Es la atmósfera del cristianismo la que permite históricamente el desarrollo de ese germen "nuevo" de la introspección, el descubrimiento de los valores, la reflexión filosófica y la opción volitiva. La novela se hace expresión de la conciencia individual —aunque habría que revisar esta expresión si recordamos que individuo significa lo indiviso, en tanto que el novelista afronta audaces procesos de división interna o "fisión" de la conciencia—. Son buenos ejemplos Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, María Granata, Abelardo Castillo.

El espacio de la novela se abre en dos dimensiones complementarias: la conciencia personal y la historia de los hombres. A través de la novela moderna el hombre expresa el desgarramiento social, la fragmentación de la cultura, e incluso el proceso de la crisis interna que significa el cuestionamiento y la fragmentación del yo. Pero esa conciencia que testimonia, evalúa y expresa no se limita a ser testigo de su tiempo ni a reflejar pasivamente su propio desgarramiento. Desde Alvar Núñez hasta Marechal, Rulfo o Posse, el rumbo de la novela nos ha mostrado la pervivencia de un proceso activo de religación y autoconocimiento, que deriva en una hermenéutica histórica y en reclamación o propuesta de un proyecto ético. Tal es la vía que años atrás señalábamos como rasgo dominante en la novela hispanoamericana, y que otros estudiosos de las letras vienen señalando de igual modo.<sup>7</sup>

Limitándonos aquí a la órbita literaria hispanoamericana, señalamos que ella constituye un campo particularmente rico para constatar ese doble movimiento de la subjetividad que se reconoce a sí misma, y la religación que le devuelve el vínculo trascendente. A través de la expresión novelística el hombre hispanoamericano crea un espacio de honda resolución de las contradicciones racionales, reintegra lo disociado, expresa los procesos profundos de la conciencia y da testimonio de lo "nuevo" —germen de la novela— sobrepasando y completando el trayecto de la subjetividad rousseauiana y cartesiana. El más acabado ejemplo de tal proceso es la novela de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*.

Se convierte así la novela, como modo intensamente elaborado del conocimiento y del lenguaje, en vía personal de crecimiento que acompaña y expresa la transformación de la conciencia y se hace signo de la

---

<sup>7</sup> Véase Graciela Maturo, *La literatura hispanoamericana. De la utopía al Paraíso*, Buenos Aires, C. Cambiolo, 1983, e Iber Verdugo: *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de M.A. Asturias*, Guatemala, Univ. de San Carlos, 1984.

transformación del yo contingente y limitado en yo trascendente, en conciencia pura.

Tal convicción invita a considerar al género novela, en especial dentro del ámbito hispanoamericano, desde el enfoque y las coordenadas básicas de la fenomenología, el personalismo y la psicología de la individuación, tal como ha sido planteada por Carl Gustav Jung.

Con diversos matices y enfoques, estas corrientes han replanteado el tema del Yo trascendente como meta última del proyecto humano. La búsqueda de identidad es en el fondo búsqueda de Ipseidad, como lo señala Ricoeur retomando un concepto de Jean Nabert.<sup>8</sup> La creación artística aporta a este proceso su cuota de interiorización y develamiento simbólico, haciendo posible la superación interna de los conflictos por la transformación de la conciencia. No es éste un descubrimiento moderno, si bien ha sido la modernidad la que históricamente ha desarrollado su virtualidad genesiaca y hermenéutica. El camino de la individuación queda indicado ejemplarmente en el mito del héroe, común a muy diversas culturas, y fue ahondado como rito por la tragedia griega.

La novela moderna viene a encarnar plenamente en la persona de un autor real ese proceso de autoconciencia prefigurado en la cultura antigua. La vida personal se ofrece a la comprensión e interpretación como el campo más inmediato de su ejercicio; pero asimismo es el proceso de la conciencia el que se presenta como núcleo último de la fabulación novelística. El hombre es concebido como autor, como gestor, que para conocerse a sí mismo se encarna figurativamente en un personaje, en personajes. Sujeto autor, sujeto personal y sujeto lector son figuras intercambiables del tejido intersubjetivo novelesco, que surge como continuidad y también como discontinuidad del mundo de la vida. M.M. Bajtín nos ha mostrado con gran agudeza la condición filosófica de la utopía, y la diferencia que separa al autor del fabricante de textos.<sup>9</sup> Su teoría de la novela se distancia, en consecuencia, de aquella que refiere el género a la acumulación de textos, de citas.<sup>10</sup>

Bajtín, próximo a Levinas y a Buytendijk, pone el acento en la autoconstitución del sujeto en una actividad incesante que requiere la relación con el otro, la mirada del otro. Esto no disminuye sino consolida la

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.* Véase Nota 2.

<sup>9</sup> Véase M. Bajtín: *Estética de la Creación verbal*, México, Siglo XXI, 1981.

<sup>10</sup> Como ejemplo de una contraposición teórica que se hace evidente en la crítica contemporánea podría tomarse la obra de Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* y la de Julia Kristeva, *El texto de la novela*.

relación fundante del sujeto con el Ser, relación que se mediatiza dentro de las coordenadas del espacio-tiempo.

#### 4. *La peculiar modernidad de América*

La historia de la novela, y con ella la historia de la conciencia moderna, nos revela que aquella usurpación de la identidad divina que permitió el crecimiento de la subjetividad no es la última figura del itinerario filosófico.

El barroco, momento típicamente hispánico y americano de la cultura que encierra la clave del Romanticismo, marca el comienzo de una "vuelta" particularmente rica y fecunda, abriendo la posibilidad de una *transmodernidad* diferente de la modernidad antrópica que tuvo como centro de desarrollo a los países del Norte de Europa. El barroco recrea el ámbito tensional de la cultura al admitir el doble centro de la elipse, que enlaza las circularidades de culturas teocéntricas y antropocéntricas. Al reconocer la cultura como movimiento, el espíritu barroco restaura la dimensión del misterio cósmico y hace válidos, al mismo tiempo, los pasos de la razón humana. Por tal razón es *teándrico*, y su capacidad de enlazar el mito y la razón lo hace abierto y comprensivo a otras culturas.

El barroco, que reconoce sus fuentes en el humanismo griego, judío y cristiano, nace del hecho del Descubrimiento que moviliza la reactivación del fondo mítico de las culturas y promueve, como lo reconoce hoy una legión de estudiosos, un cambio importante en la conciencia universal.

Acaso deba verse en ese fondo cultural abierto y dinámico de un cristianismo renovado la clave del arduo mestizaje que se hizo posible en el subcontinente, a pesar de mentalidades intransigentes que predicaron un cristianismo rígido.

El ámbito hispanoamericano se ha mostrado siempre proclive a la mezcla cultural, e incluso a la integración de niveles de la cultura, en abierto desafío a la idea de un progresismo lineal que da por clausuradas las etapas anteriores. Cabría hablar de la "post-modernidad" americana —en continuidad con el barroco español— si este término no estuviera hoy excesivamente ligado a una atmósfera de disímiles características. Por ello preferimos el de *transmodernidad*.

Es nuestra convicción, pues, que la cultura hispanoamericana ha efrecido al escritor un sustrato dinámico, tensionado por un fuerte sentimiento de pertenencia cósmica y una innegable valoración de la libertad individual.

En esa tensionalidad no resuelta crece y fructifica la novela hispanoamericana, modo expresivo de una conciencia en expansión.

En la reflexión filosófica de Alejo Carpentier, América llega a presentarse como el "recurso del método", en nuestra lectura "el recurso de la historia".<sup>11</sup> Cabe ver en esto algo más que un mero juego de palabras. El método occidental no es para el americano el único camino transitable o deseable. Más aún, parecería que América y Europa, habiendo partido de fuentes comunes en la historia de la cultura humana, hubieran tomado rumbos disímiles y aún antagónicos.

GRACIELA MATURO  
*Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Católica Argentina*

---

<sup>11</sup> Véase nuestra interpretación de la novela de Alejo Carpentier, *El recurso del método*, Siglo XXI, 1974, en Graciela Maturo, *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, García Cambreiro, 1989. Alejo Carpentier juega con la expresión cartesiana *Discours de la Méthode* en implícita referencia a los *corsi* y *recorsi* de Giambattista Vico.

## UN RECORRIDO POR LOS POEMAS AUSTRALES

Una propuesta nos hace Leopoldo Marechal a lo largo de su obra poética que explicita en su *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*:

[...] ¿quién se atreve a realizar el viaje conmigo? A los artistas hablo, sobre todo, a los artistas que trabajan con la hermosura como con el fuego: tal vez logre hacerles conocer la tristeza de jugar con el fuego sin quemarse[...] (Marechal, 1965, 42).

Al libro mencionado muchos lo consideran el mejor ensayo de estética escrito por un autor argentino, y clave e introducción de la obra de Marechal.

El poeta se arriesga a jugar con la belleza —como el hombre con la realidad cotidiana— y hace este viaje por “el laberinto de las cosas que lo rodean y le hablan como en enigma” (43).

El itinerario, unido a la palabra celebrante ante la creación, consta de distintas estaciones. Teniendo en cuenta el mundo de analogías en que se mueve el poeta y su idea de un cosmos ordenado (que participa de un mundo Ideal), las etapas que atraviesa son comparables a las cuatro estaciones del arte. Sobre ellas Marechal teoriza en *Cuaderno de Navegación*:

Son experiencias de taller, ensayos de la posibilidad creadora. Y si es verdad que introducen un desequilibrio en la que algunos llamarían “ortodoxia del arte”, no lo es menos que tales desequilibrios aparecen como rigurosamente “necesarios”, ya que toda manifestación viviente se da en una sucesión de equilibrios y desequilibrios que se armonizan y concuerdan en la unidad de una suma equilibrante. Cuatro estaciones distintas (o cuatro desequilibrios) al sumarse integran esa unidad equilibradora que es “el año” de las criaturas terrestres (Marechal, 1995, 160).

De la misma manera, como el movimiento del alma por la belleza, la poesía de Marechal desciende y asciende, ya sea dotando a la palabra de una vitalidad sorprendente, ya utilizándola como vía para expresar conceptos abstractos y realidades supraterrenas.

Su segundo libro de poesías, *Días como flechas*, de 1926, refleja un descenso al caos del mundo. El verso, acorde con su participación en el martinfierrismo, carece de rima y ritmo regular, abunda en metáforas y

repudia el discurso lógico. El paisaje de la pampa le sirve para hacer aflorar lo instintivo y desembarazarse de lo racional. El viaje continúa en 1940 con los *Sonetos a Sophia*, neobarrocos, donde el símbolo deja de lado la antigua imagen vanguardista, o *El Centauro*, compuesto como un diálogo alegórico-filosófico. En 1966, el *Poema de Robot*, en forma de parábola, incursiona en la didáctica que se aúna a la filosofía.

Este camino poético, conjunción de épocas, armonía intemporal en que, al decir de María Granata, "coexisten lúcidamente la visión apocalíptica, la grandiosidad helénica y un dulce elemental estupor ante lo existente" (Bajarúa, 1995, 77), tiene una estación en que el Sur, constituido ya como una categoría poética para los argentinos, cobra el valor de tierra de la Presencia, de paraíso perdido de la infancia. El Sur, la Pampa, la Llanura evocan espacial y temporalmente lo infinito, lo incommensurable. El Horizonte es el único espacio donde se juntan la tierra y el cielo. En relación con la biografía del autor, representa la infancia y las largas temporadas en Maipú con la familia. Y el Sur es también la patria, que despunta en sus versos como anagogía de la tierra prometida, de una Patria añorada y esencial.

En *Cinco poemas australes* (Marechal, 1984, 145), de 1937 y reeditado en 1945 con la incorporación de "Elegía del Sur", el verso se ha aquietado. El entusiasmo exaltante del ultraísmo y el caos musical han dado lugar a un cosmos de arquitectura gobernada. Las imágenes que no guardaban entre sí ninguna ilación han dado paso al símbolo sin la intelectualización de sus libros posteriores. No utiliza el orden fijo de los sonetos, pero accede a formas métricas tradicionales. Es el equilibrio de la palabra que nombra las realidades concretas, cuyos sonidos, ritmos y humildes significados componen nuestra patria, y designan a la Patria como idea.

El libro se abre con "Gravitación de cielo", uno de los mejores poemas, según Daniel Barrios (1971, 31 y ss.), de profunda aproximación a lo nacional, que se particularizará en los poemas siguientes. Es el descubrimiento del Sur en su totalidad, con sus paisajes, sus animales y su gente. Descubrimiento que despierta la admiración y la nostalgia del sujeto de la enunciación, que por momentos se convierte en la voz de todos los hombres del Sur.

Graciela Coulson se refiere a cómo se mueve la metafísica marechaliana, siguiendo los pasos de la hindú y la gnóstica:

[...] a impulsos de una inspiración unificadora, de un anhelo de fundir los contrarios y resolverlos en la gran Unidad.

Explicita también el deseo evidente del poeta de subordinar la realidad objetiva, es decir, la historia, lo particular, a lo universal, al suceder de la realidad mítica, a la "poesía". El mundo se basa, por consiguiente, en un

“dualismo antropológico” que preside una serie de polaridades “a veces antitéticas, [...] a veces analógicas” (1974, 124 y 121).

Basándome en estas aseveraciones, intentaré acercarme al poema mencionado para verificar luego su carácter introductorio a las poesías del volumen.

Desde el título, “Gravitación de cielo”, indica el peso del cielo, y ya en el poema se aclara sobre qué o sobre quién gravita. Aparece así la tierra, o “nuestras cabezas”, como segundo término de la anátesis, la primera de las numerosas que mueven el poema.

La elección, en la primera estrofa (parte primera), del “día” seguido de una comparación: “(tal un abuelo firme/ que aún se tiene a caballo)”, donde el poeta aprovecha para destacar la firme varonía de su abuelo en su condición de jinete, y de la luz, en la tercera estrofa, acompañada de una aposición metaforizada: “la luz, paloma de oro”, en que la paloma, como símbolo de la espiritualidad, se remata con el metal valioso e irradiante. Todo este conjunto se contrapone, en la segunda parte, a la “noche”, que llega “a paso de diluvio” y todo lo ennegrece, suspendida del cielo “como un racimo de uvas negras”. Marechal la contrasta con el oro de la paloma y utiliza de nuevo la anátesis encerrada en el título, pero ahora desplegada porque el cielo gravita en la tierra “con el peso/ de una mirada cruel”. La isotopía se completa con la “hora” de “tambores del terror”, de “retortas” nocturnas que hierven “jugos” que “hacen llorar al niño”. La noche es “desconocida ribera”, en cuyas aguas el hombre interior “se miraba y temblaba”, enfrentada en la última estrofa al día que de nuevo se compara con la firmeza del abuelo, reiterando textualmente los versos, esta vez sin incluirlos en una parentética, a fin de no suspender el discurso:

Pero hermoso era el día, y perdurable,  
tal un abuelo firme  
que aún se tiene a caballo.

Al sustituir la adjetivación de “venerable” por “perdurable” se resalta la atemporalidad del día que simboliza la trascendencia. Frente al caos de la noche, que remite a un movimiento de descenso o centrípeto, en “el corazón [...] se miraba y temblaba” —de acuerdo con la teoría de Marechal en su *Descenso y ascenso...*—, aparece el movimiento vertical del día con la figura del abuelo erguido a caballo, símbolo del orden que propone el hombre a lo creado y de la propia majestad que él alcanza, al participar con el Creador, pese a sus limitaciones.

El mayor acierto se da, sin embargo, al contrastar cielo y tierra y, junto con estas imágenes, sus correspondientes metasemas como la paloma y el caballo.

Ya vimos, desde el título, que se anuncia la gravitación de lo celeste en lo terreno, enfatizando, por omisión de lo segundo, la preeminencia de lo primero.

También en la primera estrofa, cuando se invoca al pueblo, en los dos primeros versos surge muy marcada esta antítesis: "Hombres del Sur, el cielo gravitaba/ sobre nuestras cabezas". Y en los dos últimos: "[...] y la tierra escondía su vejez entre flores/ para que no llorase nuestra infancia".

Del mismo modo, esta participación de lo Absoluto en lo contingente se declara en la estrofa tercera:

La luz traía un vuelo de paloma  
sobre las tierras y las aguas:  
venía del Oriente a nuestras manos  
la luz, paloma de oro.  
Entonces, apretado como un libro de enigmas,  
el universo hablaba,  
y era el suyo un idioma de animales y flores  
resplandecientes,  
y era un idioma oscuro [...]

Si bien, como sabemos, la "luz" en "vuelo de paloma" simboliza lo trascendente y "las tierras", el "universo" son la realidad más concreta, ambos interactúan, puesto que la luz ilumina y el universo, comparado a "un libro de enigmas" —intertexto baudeleriano— habla un lenguaje por descifrar. Es el idioma de la creación, en que "animales y flores", criaturas tan comunes en el sur argentino, se tornan un habla resplandeciente, aunque sea oscuro el "idioma". Los dos versos siguientes —eneasílabos— condensan el poema (y la creencia del poeta):

como la miel de la palabra  
cuando se pone de rodillas.

Porque así como el Verbo creó el cielo y la tierra nombrando, el poeta procede anagógicamente mostrando a los hombres, a través de la belleza, el camino para ascender. La palabra se pone así al servicio de Dios y lo creado: "y era un idioma oscuro, pero dulce al oído".

El contraste "tierra" y "cielo" continúa funcionando en la última estrofa a través de "caballos" y "paloma". Lo mismo ocurre en la segunda parte, en el caos que ocasiona la noche:

Y he visto acaso un cielo de mil ojos  
relampagueantes  
gravitar en la tierra con el peso  
de una mirada cruel.

Asociada a esta oposición estructurante y en un nuevo intento de armonizar las polaridades en que se distribuye "Gravitación...", se entrelazan imágenes que contraponen "infancia" y "vejez" o "recuerdo" y "olvido".

Así, en la parte primera:

y la tierra escondía su vejez entre flores  
para que no llorase nuestra infancia.

Yo recuerdo una edad prometida del gozo:  
ha dejado en mi lengua un entrañable  
sabor de paraíso.

Las "flores" del paisaje pampeano logran que, a pesar de la "vejez" de la "tierra", no añoremos tanto la "infancia". Sin embargo, el sujeto recuerda esa edad de oro. De raíz netamente platónica, plotiniana y católica, el hombre, para Marechal, busca y añora el mundo de las Ideas, la reunión con lo Uno, el encuentro con Dios.

En un desdoblamiento del sujeto, a manera de diálogo, se repiten estos versos aludiendo a lo anterior:

—¿Recuerdas la mañana de tu sed  
junto a los pozos  
recién cavados  
de la delicia,  
y el corazón ardiendo como un puñado de hojas  
aromáticas?

—Yo recuerdo una edad prometida del júbilo:  
ha dejado en mi lengua un entrañable  
sabor de paraíso.

Para finalizar esta parte, los tres últimos versos evocan el reproche del alma, que se demora en lo visible perdiendo de vista el fin último. La culpa viene de haber olvidado "que la tierra escondía/su vejez entre flores!" En la parte tercera se repiten los mismos motivos, amplificadas, y se agregan otros en una especie de concierto final. Las dos primeras estrofas ponen de manifiesto cierta admiración hacia el hombre que pone orden al caos terrestre y construye, a la manera divina, copiando como el poeta cuando nombra a través del lenguaje:

Con tierra frágil nuestros hombres  
edificaron su morada.

Y si la construyeron sabiamente  
y a la medida de su propia tierra,  
nadie lo supo entonces, o acaso no lo dijo  
para que no llorase nuestra infancia.

Reaparece la antítesis del “recuerdo” y el “olvido”, esta vez reemplazada por el saber y la ignorancia:

Y esa fue nuestra culpa, la de haber ignorado  
que gravitaba el cielo  
sobre nuestras cabezas.

También, por supuesto, la del “cielo” y la “tierra” o, en este caso, la “marea celeste” y el “barro”:

Es así que no vimos descender cada día  
la marea celeste  
y devorar el barro  
de la casa del hombre.

Ese descenso es el divino, que en un acto de amor, crea y nos participa de sus dones. La penúltima estrofa recuerda el clásico tópico del *ubi sunt*, llevado a la pampa argentina. Concluye esta parte con la oposición estructurante de “tierra” y “cielo”, a la que se imbrica otra constituida por “cuerpo y “alma”, también estructurante. Los cuatro elementos se dividen en dos dualidades: una es alimento de la otra. Los cuerpos son devorados por la tierra, las almas son devoradas por el cielo. Pero el cielo y la tierra actúan conjuntamente con el alma y el cuerpo para poder llegar a ser:

los cuerpos trabajados a martillo de tierra,  
las almas desprendidas  
a martillo de cielo.

La cuarta parte cierra el poema magistralmente. La palabra, de por sí esencial, se esencializa aún más. Desaparecen las exclamaciones, las largas enumeraciones, y el uso de las mayúsculas, así como las repeticiones y analogías. Las dos primeras estrofas retoman versos anteriores con variantes a modo de síntesis:

Yo recuerdo una edad escondida entre flores:  
ha dejado en mi lengua un entrañable  
sabor de paraíso.

—¿Recuerdas la mañana de tu sed  
junto a los pozos  
recién cavados  
de la delicia?

La respuesta es breve, la palabra efectiva. Los dos últimos versos, nuevos por el elevado propósito al que aluden después de plantearse binomios tan existenciales como los mencionados. El alma ya no se deja engañar por la realidad concreta. Sabe de un más allá, trasciende. Y la “sed” no es otra sed que la metafísica. Por eso puede afirmar: “Y el corazón responde:/ -Ya no daré mis labios/ al agua que se pierde”.

El poema que le sigue, "El buey", si bien es anterior, consta del mismo ritmo sosegado, la misma división en cuatro partes, símbolos similares y analogías —más que antítesis como en "Gravitación de cielo". Sin embargo, el gran símbolo del Sur se individualiza en el "buey". La contraposición entre lo terrenal y lo celeste usa de alusiones. Aparece más que nada al evocarse los atributos reales del buey y al nombrarse, a su vez, el "sexto día" del Génesis en un notable paralelismo:

Tremendo en su nobleza el buey se humilla  
delante del innoble boyero,  
y su nobleza se llama  
nobleza del sexto día.

Y más adelante se insiste en esta atracción de los contrarios: "Y en signo y carne su rendida sombra/ es el imán que atrae a la paloma".

Del buey se dice, a su vez, aludiendo a la dualidad inherente a lo creado, que "es terrible y puro/ como nacido de Palabra", refiriéndose al Verbo Divino.

"A un domador de caballos" es la poesía más conocida de Marechal y ha sido la más analizada por la crítica. El símbolo del "caballo", como producto de la "tierra", reaparece y con esto se convierte en un nuevo símbolo del Sur. También se retoman antítesis similares a las de "Gravitación de cielo", como "luz" y "oscuridad" o "celeste" y "terrestre".

Este poema nos remite a la doble naturaleza del animal, así como el sustantivo "sabor", recurrente en la poesía marechaliana, metaforiza el recuerdo del paraíso perdido.

Sin embargo, se ocupa sobre todo del hombre como rey y señor de la tierra, siendo su tarea la de buscar siempre la unidad de los contrarios. Esto se verifica ya en la primera estrofa donde designa los cuatro elementos —agua, aire, tierra y fuego— que configuran el caballo:

Cuatro elementos en guerra  
forman el caballo salvaje.  
Domar un potro es ordenar la fuerza  
y el peso y la medida:  
es abatir la vertical del fuego  
y enaltecer la horizontal del agua,  
poner un freno al aire, dos alas a la tierra.

"Abuelo cántabro" también es un elogio del hombre y de la realidad cotidiana. Este abuelo, ya evocado en "Gravitación de cielo", está inspirado en el de Marechal, aquel que lo acompañaba durante sus días en Maipú.

Las oposiciones más reiteradas son las de "agua" y "tierra", el "agua"

que atravesó el abuelo venido de España y la "tierra" del Sur a la que está ligado para siempre: "Abuelo, ayer las riendas/ poderosas del agua entre tus manos". Y, al final de la estrofa: "[...] y más dulce que un castigo, la tierra/pesando en tus rodillas". Estos términos se reúnen luego en "nauta y labrador" y más adelante en Segador, "en el mar o en la tierra".

Entre las principales tareas del abuelo se halla entonces la de saber cuándo madura el fruto, "según el sol y los animales celestes". Y por ser un puente con el Creador, partícipe de sus dones, se lo llama "poderoso mendigo".

"Cortejo" es una pequeña narración que evoca un viaje fúnebre y tiende a armonizar los polos "tierra" y "cielo" a través de una figura de pasaje como es la muerte. Sorprende la aparición de la "Muerta" en el segundo verso porque el primero predica una visión epitalámica. Por otro lado, los niños lloran, pero el carro de la muerte es el mismo que el de la vida.

Esta misma visión de la muerte asociada a lo vital se reitera en la segunda, cuarta y quinta estrofa, en que a las imágenes lumínicas se asocian imágenes de lo vertical ("clavado en la pradera como una lanza de oro/ fulgura el mediodía"; "y linos que cecean/ el idioma del viento"), opuestas a la posición yacente del cuerpo. El encuentro de las líneas horizontal y vertical, simbólicas de vida y muerte, patentiza una ortogonalidad trascendente.

Las contraposiciones se acentúan con la doble repetición de "(Mi hermano va en un potro del color de la noche,/ yo en una yegua blanca/ sin herrar todavía.)". El potro y la yegua remiten a lo masculino y lo femenino como la noche y lo blanco a la oscuridad y a la luz. Por eso el enigma sobre el que se cuestionan los niños es "¿Por qué la Muerta va con su traje de bodas?/ ¿Por qué en el mismo carro/ de llevar las espigas?".

Es indudable la relación de semejanza y la coherencia entre los poemas que componen el libro, a excepción de "Elegía del Sur", publicada en 1941 e incorporada posteriormente al texto. Son notables, los cambios que establece este poema, respecto a esos cinco anteriores. Retoma el tema del sur como la patria y hasta se lo llama directamente "Maipú". Se repiten símbolos como el "sabor", la "sed antigua", "el huerto/que nunca fue negado paraíso", o "las cuatro estaciones de la pena/y en las cuatro del gozo", número en que se divide la elegía.

Sin embargo, se narra un regreso a la tierra muy nostálgico: el paraíso perdido de la infancia no se puede recuperar. El tono resulta poco optimista, aunque despunta la alegría que trae lo cíclico inherente a la tierra:

Porque la luz es joven, y la tierra  
sepulta con honor a sus caídos  
y en otras manos pone su batalla,  
siempre fiel a sí misma.

La estructuración métrica es mucho más regular. Las estrofas se forman exactamente con tres versos endecasílabos y un heptasílabo final y no varían como en "Gravitación de cielo".

Comprobamos que no en vano es este el poema inicial del libro. No sólo toma el tema del Sur en general, sino que introduce las oposiciones más importantes y los símbolos más frecuentes. El trasfondo metafísico y religioso es motivo para la creación y para la vida, y proporciona un título al poema mucho más significativo y abarcador que los otros.

No obstante, la evocación de la pampa no se agota en Marechal con estos *Poemas Australes* sino que allora permanentemente en su obra gracias a una clara intención de manifestar perspectivas del ámbito patrio. El intenso sentimiento nacional del poeta, así como muchas otras preocupaciones a lo largo de su itinerario poético, no hace más que decirnos de su confianza en la palabra. Confianza que está muy lejos de los extremos vanguardistas. Cristiana, equilibrada y esencialista es la palabra de Marechal.

Reconsiderando la propuesta que dio origen a este viaje, y que recordamos al principio para darnos ánimo, pudimos "conocer la tristeza de jugar con el fuego sin quemarse". Pero insólitamente comprobamos que ese juego conlleva la alegría de toda creación poética.

VALERIA MELCHIORE  
*Universidad Católica Argentina*  
*Investigadora del C.I.L.A.*

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAJARLÍA, Juan-Jacobo. 1995. *Leopoldo Marechal: Homenaje*, Buenos Aires, Corregidor.  
BARRIOS, Daniel. 1971. *Leopoldo Marechal, poeta argentino*, Buenos Aires, Guadalupe.  
COULSON, Graciela. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambreiro.  
GRUPO M. 1987. *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós.  
MARECHAL, Leopoldo. 1939. *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice.  
—. 1984. *Poesía (1924-1950)*, Buenos Aires, Ediciones del 80.  
—. 1995. *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Emecé.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

## LA ESTRUCTURA MÍTICA DEL HÉROE EN EL *MARTÍN FIERRO*<sup>1</sup>

Si bien la crítica consagrada se ha ocupado con atención del *Martín Fierro*, cabe la posibilidad de iluminar el texto desde la perspectiva mítico-arquetípica.

La postura que proponemos nace al estudio literario desde la apoyatura de otras disciplinas que le procuraron piedras basales: la teoría de los arquetipos de la psicología junguiana, los estudios antropológicos de J. Campbell, los aportes sobre religiones primitivas de Mircea Eliade alimentaron un método literario aplicado por Northrop Frye a algunas obras eminentemente narrativas donde la estructura del sistema de imágenes no se manifiesta en toda su riqueza o trascendencia si se prescinde de su trasfondo mítico.

Juan Villegas, catedrático y crítico chileno radicado en los Estados Unidos, ha sabido exponerlo y ejemplificarlo en su obra *La estructura mítica del héroe* (1978) a través del estudio de tres novelas contemporáneas: *Camino de perfección* de Pío Baroja, *Nada* de Carmen Laforet y *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos.

El método parte del estudio de ciertos mitos y costumbres de sociedades arcaicas sacralizadas donde a través de ritos de iniciación se induce un cambio ontológico en el iniciante, cambio que se realiza a lo largo de tres etapas significativas en la vida del mismo:

- Primera etapa: — SEPARACIÓN del iniciante del medio conocido.
- Segunda etapa: — INMERSIÓN en un mundo desconocido y peligroso donde es sometido a pruebas.
- Tercera etapa: — REGRESO convertido en otro; por las experiencias adquiridas es poseedor de poderes o sabiduría que vuelca sobre la comunidad.

---

<sup>1</sup> José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Peuser, 1959. Se citará por esta edición.

Las tres instancias poseen asimismo una serie de pasos, a veces modificables o inclusivos, que la crítica denomina mitemas (unidades de mito) reconocibles en textos diversos bajo diferentes ropajes; enumeraremos a continuación algunos de los más notorios.

- Llamado a la aventura.
- Cruce del umbral.
- Ayuda sobrenatural.
- Viaje y camino de pruebas.
- Encuentro con el doble pero opuesto.
- Experiencia de la noche o vientre de la ballena.
- Descenso a los infiernos.
- Muerte y resurrección.
- Huida mágica.
- El regreso.
- La posesión de dos mundos.

Observemos por ejemplo el mitema del descenso a los infiernos —*katábasis*— que en la literatura clásica tuvo entre sus protagonistas a Orfeo, Ulises y Eneas con sus incursiones al Hades en busca de personas o conocimientos y en el medioevo, a Dante con su descenso al Infierno; pero también se hace posible rastrearlo en literaturas modernas que lo expresan con diversos símbolos: el *Quijote*, el *Ulises* de Joyce, *Adán Buenosayres* o *Rayuela* poseen sus descensos en las figuras de la cueva de Montesinos, el viaje nocturno por la ciudad del pecado, Cacodelphia y la morgue del manicomio respectivamente. Nuevos ropajes que ilustran la movilidad y adaptación de los mitemas a los cambios históricos y sus correspondientes *Weltanschauungen*, pero que siempre sugieren experiencias límites, contacto con lo otro, lo numinoso, prueba definitiva para el cambio ontológico.

El cambio en la vida del personaje desde una perspectiva mítica se produce a través de ritos de iniciación, también denominados ritos de la aventura del héroe y hasta aventura del héroe solar, en tanto el modelo mítico es el sol con su nacimiento, ascenso, cenit, lucha y derrumbe en las tinieblas para un nuevo renacer triunfal. Villegas advierte que a veces la estructura mítica aparece casi completa con sus mitemas y que en otros casos algunos se hacen dominantes sobre otros

[...] si este carácter proteico es válido para el plano mitológico —Campbell o "sagrado" según Eliade— es de esperar aún mayor variedad y complejidad en el profano, ya que se agrega la multiformidad del mundo moderno, en el cual el

mito no es tan explícito, no se conserva en una tradición rígida o aparece disimulado bajo mil formas.<sup>2</sup>

Concluida la breve introducción nos abocamos al análisis del *Martín Fierro* desde este enfoque: El primer canto se constituye en autorretrato espiritual del protagonista o narrador homodiegético con sus notas sobresalientes: condición de cantor, amor a la libertad, coraje, baquía y fortaleza. El segundo canto nos conduce a la reminiscencia de un pasado feliz en el cual se reconoce el mitema de la edad de oro o paraíso perdido:

Yo he conocido esta tierra  
donde el paisano vivía  
y su ranchito tenía  
y sus hijos y mujer...  
era una delicia el ver  
cómo pasaba sus días.

[...]

Ricuerdo... ¡Qué maravilla!  
cómo andaba la gauchada  
siempre alegre y bien montada  
y dispuesta pa el trabajo; [...] (7)

Pero mediando este segundo canto el protagonista salta de la evocación del pasado hasta su presente inmediato donde actualiza otro mitema hesiódico con la descripción de la edad de hierro que padece el gauchó:

Pues si usted pisa su rancho  
y si el alcalde lo sabe  
lo caza lo mismo que ave  
aunque su mujer aborte [...] (12)

Allí comienzan sus desgracias,  
áhi principia el pericón;  
porque ya no hay salvación,  
y que usted quiera o no quiera,  
lo mandan a la frontera  
o lo echan a un batallón (14)

Edad de oro y edad de hierro son mitemas que la crítica ha sabido reconocer pero desde allí se ha dedicado con preferencia al estudio de la denuncia, a la determinación del género, a la caracterización de los personajes o al señalamiento de las peculiaridades lingüísticas. Si observamos el texto desde nuestra propuesta veremos otras líneas constructivas interesantes.

---

<sup>2</sup> Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978, 35.

En el canto tercero comienza la primera etapa de la iniciación con el abandono del mundo familiar ante un llamado a la aventura, motivo dinámico de todo el proceso. Llamado que en la literatura clásica se presenta provocado por una intervención sobrenatural y es aceptado por el héroe de manera voluntaria. Pensemos, para ejemplificar, en la figura de Telémaco incitado por Palas Atenea a partir en busca de su padre; viaje iniciático que lo convertirá en adulto capaz de enfrentar a los pretendientes con la venganza diferida junto a Ulises. Llamado que otras veces puede manifestarse de manera hostil, hasta forzar imperativamente al iniciante como es el caso que aquí encontramos en la figura del juez de paz, violento impulsor de la aventura a través de la leva:

Cantando estaba una vez  
en una gran diversión;  
y aprovechó la ocasión  
como quiso el juez de paz...  
se presentó y ahí nomás  
hizo una arriada en montón. (16)

Advirtamos que cuando de literaturas modernas se trata, el mitema del llamador o despertador abandona por lo general la configuración sobrenatural para adaptarse a realidades desacralizadas. Así sucede, por ejemplo, con las figura de Don Segundo Sombra, llamador de Fabio Cáceres y con la de Samuel Tessler, de Adán Buenosayres, en las novelas homónimas.

Desde el tercero al sexto canto inclusive asistimos a la relación pormenorizada de las pruebas a que se ve sometido en el Fortín tanto por abuso de autoridad como por enfrentamientos de los malones. Los ejemplos abundan y vayan algunos versos como muestra:

Porque todo era jugarle  
por los lomos con la espada,  
y aunque usted no hiciera nada,  
lo mesinito que en Palerino  
le daban cada felpiada  
que lo dejaban enfermo. (20)  
Allí se ven desgracias  
y lágrimas y alliciones,  
naides le pide perdones  
al indio, pues donde dentra  
roba y mata cuanto encuentra  
y quema las poblaciones. (23)

La denuncia se resuelve en decisión desesperada de desertar y en el intento imposible de retornar al bien perdido:

Volví al cabo de tres años  
de tanto sufrir al fudo  
resertor, pobre y desnudo  
a procurar suerte nueva  
y lo mesino que el peludo  
enderecé pa mi cueva.  
No hallé ni rastro del rancho  
sólo estaba la tapera.  
¡Por Cristo, si aquello era  
pa enlutar el corazón!  
Yo juré en esa ocasión  
ser más malo que una fiera.(48)

Entonces se produce la primera gran mutación del protagonista; la rebeldía y la desesperación lo conducen a asumir una nueva personalidad asentada en el espíritu de venganza cuyo símbolo, embozado en el nombre de Fierro, se hace explícito con la imagen del arma blanca:

[...] yo abriré con mi cuchillo  
el camino pa seguir.(66)

Los dos cantos siguientes, séptimo y octavo, lo muestran en su errar perseguido y en su progresivo hundimiento, víctima del alcohol y la pen-dencia que lo conducen a cometer dos delitos de sangre.

Llegamos luego al cenital canto noveno del encuentro con la partida. Las primeras estrofas operan como lírica confesión que exterioriza la or-fandad en que lo han sumido las pruebas últimas malamente vividas. El mitema de la soledad radical se enmarca en poderosas imágenes de noche ambiental y espiritual:

Y en esa hora de la tarde  
en que tuito se adormece,  
que el mundo dentrar parece  
a vivir en pura calma,  
con las tristezas de su alma  
al pajonal enderiese.(68)

[...]

Y al campo me iba solito,  
más matrero que el venao,  
como perro abandonao  
a buscar una tapera,  
o en alguna viscachera  
pasar la noche tiraó.(69)

[...]

Me encontraba, como digo,  
en aquella soledá,  
entre tanta oscuridá,  
echando al viento mis quejas,  
cuando el grito del chajá  
me hizo parar las orejas. (70)

En esta atmósfera de oscuridad indicial, que entendemos es noche límite, decide abandonar la huida y enfrentar su destino. Se suceden a continuación las estrofas de más alta tensión dramática de la *Ida*; en detallado ejercicio de coraje vemos agigantarse la figura de Martín Fierro con múltiples muestras de artes y fintas que, en imágenes de extraordinaria plasticidad, nos lo muestran enfrentado en desigual combate:

Me fui reculando en falso  
y el poncho adelante eché  
y en cuanto le puso el pie  
uno medio chapetón,  
de pronto le di el tirón  
y de espaldas lo largué. (74)

[...]

Pegué un brinco y entre todos  
sin miedo me entreveré;  
hecho ovillo me quedé  
y ya me cargó una yunta,  
y por el suelo la punta  
de mi facón les jugué. (75)

Los adversarios son numerosos e imposible el triunfo unipersonal; la recurrencia a nuevos mitemas se torna imprescindible y percibimos en la invocación de Fierro solicitud de ayuda sobrenatural:

Por suerte en aquel momento  
venía coloriendo el alba  
y yo dije: si me salva  
la Virgen en este apuro,  
en adelante le juro  
ser más güeno que una malva. (74)

[...]

Tal vez en el corazón  
le tocó un santo bendito  
á un gaicho, que pegó el grito  
y dijo: Cruz no consiente,  
que se cometa el delito  
de matar así a un valiente!  
y ahí nomás se me apartió,

dentrándolé a la partida;  
yo les hice otra embestida  
pues entre dos era robo;  
y el Cruz era como lobo  
que defiende su guarida.(76)

Desde aquí el mitema del auxiliar se unifica con el del doble pero opuesto en la figura de Cruz; a través de los siguientes cantos éste relatará su historia paralela pero también diversa de la de Fierro. Si han padecido peripecias semejantes en lo externo, han sido disímiles las motivaciones y reacciones psicológicas. El largo *racconto* de Cruz testimonia una personalidad más sensual y hasta grosera en su expresión lingüística:

Tampoco me faltan males  
y desgracias, le prevengo;  
también mis desdichas tengo,  
aunque eso poco me allige:  
yo sé hacerme el chanchito rengo  
cuando la suerte lo exige.(80)

[...]

Yo también tuve una pileta  
que me llenó el corazón,  
y si en aquella ocasión  
alguien me hubiera buscao,  
seguro que me habría hallao  
más prendido que un botón.(81)

Más grave aún resulta la revelación de debilidad que se desprende de la historia de su pasado cuando confiesa haber sido capaz de cambiar de piel y pasarse al bando de los opresores para mutar su suerte; hecho que condujo a Martínez Estrada a definirlo como "traidor" en *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1948).

Una clave distinta es sugerida con agudeza por Borges en el cuento *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, útil para vislumbrar la fuerza del nuevo mitema que mencionamos. Permítasenos un juego de intertextualidad que lo pondrá de manifiesto:

[...]gritó un chajá, Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de su guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malliró o mató varios hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el

otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro.<sup>3</sup>

“Comprendió que el otro era él”; he aquí la identificación y el reconocimiento de su condición de doble. La apertura del canto decimotercero sella esa comunidad con la *anagnórisis* de Fierro:

Ya veo que somos los dos  
astilla del mismo palo:  
yo paso por gaucho malo  
y usted anda del mismo modo,  
y yo, pa acabar lo todo,  
a los indios me refalo. (99)

La sexteta cierra con la decisión de abandonar el mundo familiar degradado por la injusticia para extrañarse en tierra de salvajes. Decisión durísima que se ve realizada con violento gesto ritual, sugerente de la aniquilación de Fierro en cuanto ser social:

•Ruego —dijo— la guitarra,  
pa'no volverla a templar.  
Ninguno la ha de tocar,  
por seguro ténganlo;  
pues naides ha de cantar  
cuando este gaucho cantó». (105)

Llegamos a la culminación de la primera etapa de la aventura del héroe, LA SEPARACION. En *La vuelta del Martín Fierro* se desarrollarán las restantes pero antes de considerarlas observemos el cierre de la *Ida* con la aplicación del mitema del cruce del umbral. Si éste puede asumir símbolos espaciales diversos como puerta, túnel, puente y también temporales como horas del día o estación del año, veamos cómo lo resuelve Hernández:

[...] y pronto sin ser sentidos,  
por la frontera cruzaron.  
Y cuando la habían pasao,  
una madrugada clara,  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones;  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara. (105)

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, 56-57.

Se nos impone aquí una asociación de imágenes poéticas; se trata de la de aquella otra admirable figura medieval en similar actitud iniciática: "De los sos ojos tan fuertementre llorando, tornava la cabeça i estávalos catando".<sup>4</sup>

La Vuelta del Martín Fierro se ocupará de las dos siguientes etapas de la estructura mítica: inmersión en el mundo desconocido bajo el simbolismo del viaje, viaje que entendemos tanto como de traslación en el espacio como de aventura interior renovadora, y el regreso.

La inmersión en el territorio desconocido lo conducirá paulatinamente a un descenso a los infiernos representado por el padecimiento que la gradual demonía del mundo del indio le procura:

La caída o descenso a los infiernos se relaciona con lo que Campbell llama "el vientre de la ballena" que siempre es concebido con un carácter maléfico o peligroso. Su rasgo esencial es la permanencia del protagonista en el interior del vientre, de la oscuridad, su marginación de la vida y, por último su salida del mismo.<sup>5</sup>

A lo largo de nueve cantos el poeta se demora en pormenorizar ese ámbito infernal. Espigüemos algunas muestras de las situaciones o pruebas de gravedad creciente que el héroe debe soportar hasta tocar el fondo de su existencia:

a - Dibujo de costumbres feroces:

Allí no hay misericordia  
ni esperanza que tener;  
el indio es de parecer  
que siempre matar se debe,  
pues la sangre que no bebe  
le gusta verla correr.(120)

[...]

El que envenenen sus armas  
lo mandan sus hechiceras;  
y como ni a Dios veneran,  
nada a los pampas contiene;  
hasta los nombres que tienen  
son de animales y fieras.(137)

---

<sup>4</sup> *Poema de Mío Cid*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 104.

<sup>5</sup> Juan Villegas, ob. cit., 116.

b - Aislamiento de su amigo:

No pude tener con Cruz  
ninguna conversación,  
no nos daban ocasión,  
nos trataban como ajenos:  
como dos años al menos  
duró esta separación.(128)

c - Padecimiento de la peste:

[...]dentró una virgüela negra  
que los diezmó a los salvajes.(147)

[...]

Había un gringuito cautivo  
que siempre hablaba del barco  
y lo augaron en un charco  
por causante de la peste;  
tenía los ojos celestes  
como potrillito zarco.(149)

d - Muerte: Así llegamos al ápice del relato y nos encontramos con el mitema del morir-renacer; mitema que exige alguna advertencia:

[...] el protagonista, por medio de la muerte —personal o ajena, real o simbólica— descubre la trivialidad de su existencia y a través de ella emerge en busca de una nueva vida.<sup>6</sup>

En nuestro texto asistimos al desdoblamiento del mitema; en primer término la prueba es constituida por la muerte física de su doble o ayudante:

El recuerdo me atormenta,  
se renueva mi pesar;  
me dan ganas de llorar,  
nada a mis penas igualo;  
Cruz también cayó muy malo  
ya para no levantar.(151)

En forma sentida describe la agonía del amigo; su deceso lo precipita en un marasmo cuyos signos son la incapacidad de acción y la merma existencial.

[...]faltó a mis ojos la luz,  
tuve un terrible desmayo;  
caí como herido del rayo

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, 123.

cuando lo vi muerto a Cruz.(152)

[...]

Privado de tantos bienes  
y perdido en tierra ajena  
parece que se encadena  
el tiempo, y que no pasara,  
como si el sol se parara  
a contemplar tanta pena.(154)

Pero esta muerte espiritual no puede ser definitiva a la luz de los rituales de iniciación porque la aventura del héroe ha de continuar:

[...] en todos los contextos iniciáticos, la muerte no tiene el sentido que estamos acostumbrados a darle generalmente, pero que quiere decir sobre todo esto: liquidamos el pasado; ponemos término a una existencia frustrada como toda existencia profana, para recomenzar otra regenerada. La muerte iniciática es pues el recomienzo, nunca tiene fin. En ningún rito o mito encontramos la muerte iniciática únicamente como fin, sino como condición *sine qua non* de pasaje hacia otro modo de ser, prueba indispensable para regenerarse, es decir para comenzar una vida nueva.<sup>7</sup>

En nuestro poema el drama de la cautiva resulta el elemento movilizador que impulsa a Fierro hacia la resurrección espiritual:

De ella fueron los lamentos  
que en mi soledá escuché;  
en cuanto al punto llegué  
quedé enterado de todo,  
al mirarla de aquel modo  
ni un instante titubí.(161)

Le sucede el épico enfrentamiento con el indio:

Al fin de tanto lidiar,  
en el cuchillo lo alcé,  
en peso lo levanté  
aquel hijo del desierto,  
ensartao lo llevé,  
y allí recién lo largué  
cuando ya lo sentí muerto.(171)

Consumada esta muerte, Martín Fierro resuelve huir de la toldería y regresar: pues "infierno por infierno,/ prefiero el de la frontera"(179).

---

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1961, 268.

La travesía del desierto con sus peligros es pormenorizadamente relatada en el canto décimo al que nos remitimos. Sólo nos detendremos en el momento del cruce inverso del umbral que lo restituye al mundo conocido:

Después de mucho sufrir  
tan peligrosa inquietú,  
alcanzamos con salú  
a divisar una sierra,  
y al fin pisamos la tierra  
en donde crece el ombú

[...]

y en humilde vasallaje  
a la magestá infinita  
besé esta tierra bendita  
que ya no pisa el salvaje. (178)

Si recordamos la violencia del acto con que en la Ida rompe sus vínculos: "ruego dijo la guitarra", sorprende la mansedumbre del gesto ritual de reingreso que anticipa indiciales cambios de actitud humana.

En la tercera parte del enfoque mítico el ser que regresa, superadas las pruebas iniciáticas, se convierte en héroe portador de un don o elixir que tiene por objeto restaurar el mundo. Si sobre el Martín Fierro la crítica coincide en advertir que el personaje retorna cambiado, difiere en la apreciación de la naturaleza del cambio. Martínez Estrada extrema los juicios hasta el punto de considerar a quien regresa como "la sombra del que se va" (55), como el "hombre vencido" (71). Sin embargo, a través del esquema de la aventura del héroe, el texto irradia diverso: sin duda quien vuelve es un ser distinto pues diez años de pruebas han producido su cambio ontológico. Quien regresa es otro, mas no vencido sino madurado por experiencias que finalmente lo han convertido en lo que Cirlot denomina héroe: "aquél que tiene como fin primordial vencerse a sí mismo", triunfar "sobre el caos y la atracción de las tinieblas".<sup>8</sup>

Vencedor de sus peripecias externas y de su noche interior sólo le resta a Martín Fierro un último paso:

[...] su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, 239.

Desde esta perspectiva la obra adquiere su real unidad y comprendemos la necesidad constructiva del cierre escogido. El ciclo se cumple al presentarlo de regreso en actitud de donador; ofrece como fruto espiritual de su iniciación los Consejos a sus hijos que, se entiende, resultan propuesta de renovación colectiva. Hagamos un rápido muestreo:

[...] es mejor que aprender mucho,  
el aprender cosas buenas

[...] pongan su confianza en Dios;  
de los hombres sólo en uno,  
con gran precaución en dos (312)

[..]

El trabajar es la ley (213)

[..]

Los hermanos sean unidos

[..]

Respeten a los ancianos (315)

[...]

El hombre no mate al hombre,  
ni pelee por fantasía (316)

[...]

Y acostúmbrense a cantar  
en cosas de jundamento (317)

Concluye el poema desde el punto de vista mítico con la exposición de una *paideia* gaucha por boca de quien, cual nuevo Néstor, intenta repetir una vez más la aventura de constituirse en guía espiritual de un pueblo sufriente:<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, F.C.E., 1949, 26.

<sup>10</sup> Nos place reconocer en el ensayo de Antonio Camarero criterios aplicables a este análisis: "La Vuelta se integra con la Ila. No es estar de Vuelta, es una misma actitud expresiva vital en la natural variación sociobiológica y circunstancial del protagonista. Por eso los lectores, el pueblo, vio siempre homogeneidad, protesta y conciliación, aspiración a encuentro nacional [...] El poema entero, desde una básica visión del mundo y actitud optimista de la dignidad del hombre, está lleno de sabiduría moral [...] se cierra con broche de oro la obra con los Consejos, como conclusión programadora y mensaje fundamental." "La vuelta del Martín Fierro", *Cuadernos del Sur* 12, Universidad Nacional del Sur, 1979, 32.

Estas cosas y otras muchas,  
medité en mi soledades;  
sepan que no hay falsedades  
ni error en estos consejos:  
es de la boca del viejo  
de ande salen las verdades.(318)

GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO  
*Universidad Católica Argentina*

#### BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.  
CAMARERO, Antonio, "La Vuelta del Martín Fierro", *Cuadernos del Sur*, 12, Universidad Nacional del Sur.  
CAMBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949  
CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.  
ELÁDE, Mircea, *Rites and symbols of initiation*, New York, Harper Torchbooks, 1958.  
—, *Mitos, sueños y misterios* Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1961.  
FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957  
HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Peuser, 1959  
JUNG, Carl G., *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962  
VILLEGAS, Juan, *La aventura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978.

## LA FUNCIÓN DEL ESPEJO EN Y NO DECÍA UNA SOLA PALABRA

La novela "*Y no decía una sola palabra*" tiene fama de sórdida. Aun los más entusiastas lectores de Böll se asfixian en ese mundo laberíntico y desesperanzado donde los personajes se mueven como almas desfallecientes. Ausente la chispa de humor que ilumina las otras novelas de posguerra, todo parece encierro, huida inmóvil.

Se relatan los preparativos y el encuentro de Fred y Käte que han estado casados quince años y viven actualmente separados. De sus cinco hijos, dos han muerto durante la guerra, devorados por los piojos. Fred Bogner ha abandonado a su familia —a la que todavía mantiene económicamente— para vagar por los cementerios y las ruinas de su ciudad, Colonia, mientras Käte cuida de los chicos, recibe las miradas compasivas y autosuficientes de los vecinos y entabla una lucha tenaz contra el polvo y la suciedad de la vivienda.

El hilo de la narración es llevado por ambos protagonistas convertidos en narradores en primera persona. La acción, aparentemente lineal, es descrita a través de dos ópticas, correspondiendo los capítulos impares al punto de vista de Fred y los pares al de Käte. Fred nos permite reconocer la ciudad de Colonia y ubicarnos en los años de la inmediata posguerra. La estación junto a la catedral, las calles, las fondas, los seres anónimos moviéndose en grupo —los droguistas, la procesión. Lo infinito y lo posible, la pequeñez de un hombre pobre en una gran ciudad. A través de los ojos de Käte contemplamos el estrecho ámbito de la vivienda, el hacinamiento y la pobreza, el pasillo que conduce a la puerta de los Francke, sus vecinos, donde comienza el confort y la hipocresía. Esa es su realidad: una pieza cuyo revoque amenaza con venirse definitivamente abajo, el polvo que todo lo cubre.

La hostilidad del entorno inmediato de los Bogner, reflejado en el relato de la mujer, permite comprender lo que ha arrastrado al esposo fuera del hogar. Böll establece así una relación complementaria entre los

narradores. Uno presenta el marco general de la historia; el otro lo circunscribe. Las condiciones de vida explicitadas por Käte aparecen como la causa de la separación cuyos efectos se evidencian en el relato de Fred.

Sin duda fue intención del autor dar esta impresión de derrumbe y cerrazón. Estaba describiendo una realidad de la cual él mismo estaba tratando de emerger y nos engañamos si no vemos la misma pretensión en sus personajes. Fred y Käte están buscando una salida y un reencuentro. Böll utiliza al espejo como recurso de apertura y recomposición. Resulta llamativa la insistente presencia de la imagen reflejada: aparecen diez espejos en una novela de extensión muy reducida. Veamos la función que cumplen.

En primer lugar, el espejo permite a Fred y Käte integrar su propia persona dentro del cuadro del relato junto a los demás seres contemplados. Paradójicamente, se convierte también en fuerte estímulo para la imaginación de los narradores y contribuye a desmaterializar la realidad, enriqueciéndola con recuerdos y fantasías. Ubica pues a los protagonistas dentro de la novela y les posibilita escapar de su densidad opresiva.

No es casual la insistencia del escritor por enfrentar a sus criaturas con el espejo en una novela que él describe como de crítica al matrimonio. Consciente o inconscientemente ha percibido que la diversidad de conexiones significativas del espejo le abría un mundo de posibilidades expresivas y narrativas.

Es innegable la resonancia simbólica de uno de los objetos más sugerentes que acompañan al hombre en la literatura. Su curiosa ambivalencia lo ha convertido en soporte de un vasto y variado simbolismo. Representa al mismo tiempo pasividad y actividad; es punto de apoyo para una configuración totalizadora del yo y para su desdoblamiento. Es símbolo de la conciencia y la imaginación humana, conocimiento y enigma; y es también juego sobre su superficie, juego de unidad y apertura, de inserción y escape del *fluir* temporal. El espejo es un elemento mágico: no sólo reproduce las imágenes reales sino que acaba por apresarlas, absorberlas abriendo paso a la evocación de todo aquello que algún día estuvo frente a él y ahora no es más que recuerdo.

Böll lo utiliza aquí como símbolo de reunión, recuperación y en la disociación y el desdoblamiento. Representa también la unión entre hombre y mujer: el espejo multiplica el número de los seres y expresa en su infinita complejidad la relación entre los sexos y la búsqueda de la propia identidad a partir del otro.

## *El espejo como punto de vista narrativo*

El espejo, como superficie que refleja imágenes, constituye una fuente de conocimiento. Palabras como especular, reflexión y considerar, que designan hoy en nuestro idioma operaciones abstractas y altamente intelectuales tienen su origen en el hecho muy concreto de observar los astros (*sidus*) con la ayuda de un espejo. Ver e intentar descubrir, alcanzar un conocimiento, una revelación. “Como el sol, como la luna, como el agua, como el oro, [...] se lee sobre un espejo chino del Museo de Hanoi, [...] sé claro y brillante, y refleja lo que hay en tu corazón”.

Dijimos antes que Böll elabora la novela sobre la base de los testimonios alternados de Red y Käte, a los que convierte en verdaderos espejos, que reproducen el contenido de su campo visual para el lector. Y, como el espejo chino, no lo hacen indiscriminadamente ni como superficies inertes. Revelan también su interioridad. El juego especular cumple una doble función: va construyendo el relato y caracterizando a los narradores-protagonistas. La atención de éstos selecciona ciertos seres y objetos que son presentados a través del cristal de sus propias vivencias. Lo reflejado aparece así indisolublemente unido al sujeto y a su historia personal. En otras novelas de Böll, como *¿Dónde estabas Adán?* por ejemplo, los narradores eran lentes por los que el lector observa la acción. Aquí, en cambio, contempla reflejos sobre una superficie coloreada.

Veamos la descripción que en sus respectivos monólogos hacen Fred y Käte de un niño retardado que ven en una fonda. Cuando nos lo muestra Fred, aparece dotado de un aire despectivo y autosuficiente. Lo describe de esta manera:

En los breves instantes en que cerró los ojos, se extendió sobre ese estulto rostro infantil una sorprendente e indignante expresión de desdén<sup>1</sup>.

A pesar de que él no hacía caso alguno de mi presencia, me hizo rabiar la autosuficiencia con que estaba allí acurrucado, chupeteando el repugnante pedazo de azúcar<sup>2</sup>.

Hay una inmensa subjetividad en esta descripción. Fred se siente despreciado, inservible, enjuiciado y condenado por todos los hombres, incluso por esta criatura discapacitada. Y reacciona: se siente enfurecido.

Contemplado por Käte, en idéntica actitud, el chico provoca un sentimiento muy diferente. Dice ella:

---

<sup>1</sup> Böll, Heinrich. *Und sagte kein einziges wort*. Frankfurt, Ullstein Bücher, (1957). Pág. 26.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, 30.

[...] su dulce expresión de idiotez, los párpados que a la luz del sol me parecían transparentes me causaron una sensación de dolorosa ternura<sup>3</sup>.

Cuando el padre le pregunta si el pequeño le provoca rechazo, ella responde:

No, no me da asco. Es como un bebé<sup>4</sup>.

Observamos, comprendemos a través del poderoso instinto maternal de Käte, uno de los rasgos más notables de su carácter.

Imágenes tan diversas dan a conocer al lector la sensibilidad de cada uno de los narradores-protagonistas y señalan sus diferencias. Pero no siempre difieren: a veces el reflejo es idéntico. Tal es el caso de la hermana del chico. Fred y Käte se demoran por igual en su sonrisa permanente, en la fresca belleza de su juventud, en la paciente dedicación con que atiende el negocio y a su penosa familia: el niño imbécil, el padre lisiado. Pareciera ser el reflejo de un único espejo. Queda así tácitamente expresada la semejanza y la comunión de los narradores. Böll subraya el vínculo que existe entre ellos y deja entrever la posibilidad de reunión de dos seres que, por momentos, comprenden el mundo de la misma manera. Tampoco es casual que el escritor los lleve a esta coincidencia: la joven es un ejemplo de silenciosa entereza para enfrentar una vida tan miserable y dolorosa como la de ellos. La clave para superar la crisis de Fred y Käte está, en parte, en esta conducta paradigmática: el amor como fuente de coraje y energía, la comprensión del otro aun en su más extrema debilidad e indefensión, el alborozo de estar vivo a pesar de todo. En este sentido, la mirada de los narradores sobre el espejo puede resultar reveladora, un verdadero saber especular.

### *El juego del yo en el espejo*

Böll suele utilizar en sus novelas el recurso de despertar el recuerdo en un personaje enfrentándolo a un objeto determinado. En *Casa sin amo* las luces de colores de la heladería transportan a Nella veinte años atrás, hasta el día en que conoció a Rai, su esposo muerto. El tapete verde y las bochas que ruedan sobre él llevan de vuelta a la adolescencia a Robert Fälmel en *Billar a las nueve y media*. En realidad es en *Y no decía una sola palabra* donde ensaya por primera vez este recurso, eligiendo al espejo como objeto evocador y como estímulo para el pensamiento. La autocontemplación permite entonces un curioso juego: en primer plano aparecen Fred o Käte

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, 76.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, 78.

e inmediatamente surge por detrás un segundo plano nutrido por asociaciones que desbordan los límites de espacio y tiempo. La narración se abre entonces como un abanico hacia el pasado habitado por criaturas que ya no existen pero que comienzan a surgir en el fondo del espejo. Este adquiere un carácter casi mágico al convocar a estas figuras; se convierte en símbolo de la memoria y la imaginación de los narradores.

Para Fred la confrontación con la propia imagen es una experiencia turbadora. Podría exclamar con Borges: "Yo que sentí el horror de los espejos!". No se reconoce, se ve siempre insignificante, aburrido, solitario. Por su condición de eterno vagabundo lo vemos reflejarse en los espejos de bares y escaparates, donde se diluye envuelto en el vaho de las sartenes, entre muchos otros, perdido detrás de botellas, platos sucios y pasteles. Una figura diminuta, inmersa en un universo caótico y fragmentario que describe como un teatro de úteres o una cancha de bolos.

El espejo que se empaca, la sensación de espanto y vértigo, la incapacidad de Fred para reconocerse señalan una perturbación en su alma: no puede establecer un diálogo consigo mismo. Y por ello tampoco puede hacerlo con sus semejantes de los que se siente completamente aislado. El título de la novela, tan rico en significaciones, alude entre otras cosas a esta imposibilidad de comunicación. Kâte es la única persona con quien Fred puede hablar y también su última esperanza de recuperación.

El juego de asociaciones con el yo en el espejo ayuda a explicitar la penosa situación en que se encuentra Fred. En el primer capítulo se observa mordiendo un embutido en el espejo de un bar y su aspecto le recuerda súbitamente el de ciertos vendedores que llegaban a su casa cuando era chico.

La mortal desolación se reflejaba en sus rostros a la luz mortecina de nuestra antesala cuando yo... les abría la puerta<sup>5</sup>.

Aparece entonces la figura de su madre, paciente y silenciosa, invariablemente dispuesta a comprarles a los corredores y vendedores lo que éstos le ofrecieran. Aquella mujer bondadosa, incapaz de resistirse a esos seres agotados —como Fred ahora— los tranquilizaba, les daba consuelo y felicidad.

La evocación de la madre y la identificación de Fred con los vendedores y corredores ponen de manifiesto su imperiosa necesidad de un afecto incondicional, de amparo y comprensión. Fred es nuevamente un niño pequeño que reclama.

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, 6.

Observamos además la inclinación del protagonista a llevar constantemente sus pensamientos hacia la decadencia y la muerte. El rostro lívido y demacrado, su avidez, sus dientes amarillos y la oscura cavidad de la garganta se repiten de manera mecánica en los reflejos de los hombres que lo rodean. Todos mortales condenados al deterioro. Con el paso del tiempo las vivencias dolorosas le han ido quitando sentido a su vida.

Fue la muerte de su madre justamente la que lo condujo por primera vez a un cementerio. así nació su gusto por vagar entre las tumbas, costumbre que constituye para él un verdadero reconocimiento de su condición de mortal. Al respecto dice:

Todos esos nombres, esas flores, cada letra, el olor...todo me dice que habré de morir yo también. Es la única verdad que nunca pongo en duda<sup>6</sup>.

A Kâte, en cambio, el juego evocador en el fondo del espejo la lleva a la vida. En el capítulo cuarto de la novela, mientras llena el cubo de agua destinado a limpiar su casa, se contempla sin querer en un espejo y ve:

[...] una mujer delgada, consciente de la amargura de la vida...Mi cabello conserva su plenitud, y sólo algunas escasas huellas grises sobre las sienes, que dan al rubio un reflejo plateado, son señales insignificantes de mi dolor [...] <sup>7</sup>.

Esta descripción revela que Kâte ha ofrecido mayor resistencia al tiempo y al sufrimiento que Fred. Como le sucediera a él, la mirada se desliza a un segundo plano. Ve allí a sus hijos muertos:

[...] dos seres imaginarios, creciendo y transformándose año a año, mes tras mes [...] <sup>8</sup>.

Ellos, al igual que la madre de Fred, ya no existen, pero Kâte los dota, los contagia de vida. Crecen , se transforman. Ella logra restablecer de esta manera la unidad perdida por la muerte. Incluso la mirada de los hijos muertos reanima en ella la pulsión vital:

[...] en los ojos de aquellos dos niños que me hacen señas, de pie, detrás de mi rostro en el espejo, hay una sabiduría que percibo sin servirme de ella. Pues en los ojos dolorosamente sonrientes de esos dos niños, allí, en el crepúsculo plateado de la profundidad del espejo, veo paciencia, una infinita paciencia. Yyo no soy paciente. No me rindo ante la lucha de la cual me aconsejan desistir<sup>9</sup>.

Kâte no quiere escuchar el llamado a la indolencia de la muerte. Se

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, 85.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, 36.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, 36.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, 36.

inclina por la vida, se aferra a sus hijos vivos, desea al bebé que va a nacer. Sin embargo, del mensaje de los niños muertos emana una sabiduría de la que ella debe servirse: la lucha por la vida requiere también una infinita paciencia para no someterse frente al dolor y al sufrimiento. Käte necesita paciencia para comprender y ayudar a Fred. Esa es la verdadera sabiduría del mensaje en el espejo.

El juego mágico de imágenes en el fondo del espejo, convocadas por la memoria o la imaginación de Fred y Käte señala el lector algunas de las diferencias que han producido la crisis del matrimonio. El deterioro biológico y espiritual de Fred contrasta con la empeñada voluntad de Käte. Al observar con ella su propio gesto en el espejo vemos:

[...] la expresión de una firmeza rebelde, de odio, la expresión de una dureza que no me asusta, sino que me llena de orgullo: es la dureza de un rostro que no olvidará<sup>10</sup>.

Esta firme resolución ha llevado a Käte a sobreponerse al alcoholismo a diferencia de Fred, quien todavía suele emborracharse. La voluntad y la vitalidad de Käte se apoyan en su fe, ausente en la concepción nihilista de su esposo.

Estos y otros desencuentros han producido la separación. Para que no sea definitiva, Fred y Käte deben entablar un nuevo diálogo. Böll ha señalado en numerosas ocasiones su confianza en el efecto benéfico y curativo de la comunicación por la palabra. En un reportaje que le hiciera Christian Linder, el escritor expresa:

Hay ciertos seres que pueden ser curados por una voz, simplemente por el material sonoro de una determinada voz o por una comida en común<sup>11</sup>.

Esa es, sin duda, la esperanza de Fred: la reunión con su esposa de quien reclama ahora un amor distinto, compasivo, incondicional y generoso como el de su madre en la infancia significa la posibilidad de restablecer ese diálogo interrumpido consigo mismo y con sus semejantes. El fuerte instinto maternal de Käte, expuesto tantas veces en la novela —la descripción del niño idiota, de los hijos muertos, la aceptación gozosa del nuevo embarazo— lleva a pensar que ella podría responder amorosamente a esa necesidad que presenta hoy Fred. Para que esto ocurra, Käte deberá enfrentarse con el hombre que Fred es ahora. Käte se enamoró de él por su rebeldía:

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, 40.

<sup>11</sup> Linder, Christian. *Conversaciones con Heinrich Böll*. Barcelona, Gedisa, 1978, 84.

A veces creo que lo amo tan sólo desde que comprendí su desprecio por las leyes<sup>12</sup>.

En Fred descubrió ese mismo gesto de dureza orgullosa que ella todavía constata en su rostro. admiró el reflejo de una obstinación anhelada, sentida como indispensable para la vida. Sin embargo, en las presentes circunstancias este amor asfixiante, el amor de lo idéntico, un amor siempre condenado a muerte como el de Narciso, deberá convertirse en un amor en el que el tú sea irreductible al yo.

### *El otro en el espejo*

En esta novela de crítica al matrimonio, Böll plantea la necesidad de movilidad y constante adecuación de los integrantes de la pareja a situaciones nuevas. La falta de reflexión y de diálogo, el estatismo, el sometimiento a la rutina, la incomprensión del otro en su circunstancia vital aparecen como males que conducen irremediamente al fracaso.

El matrimonio de Fred y Käte subsistió arduamente de acuerdo con un esquema cuya validez ninguno había cuestionado. Unidos por su rebeldía hicieron frente a la dureza de la guerra y la posguerra, sucesos extraordinarios que necesariamente debían influir sobre ellos. Este modelo que asignaba a cada uno de ellos un rol específico, un modo de ser y de amar particulares ha demostrado su ineptitud. La reconciliación supondrá un cambio profundo en cada uno y en su relación con el otro. Fred y Käte deben volver a encontrarse, volver a conocerse. Böll los reúne en una imagen especular. De la pared del hotel que comparten cuelga un espejo. Contemplando en él a su esposo Käte dice:

Lo observé con atención, suspiró hondamente, pasó las manos por su frente, y yo no pude comprender que estaba casada con él desde hacía quince años: me era completamente extraño ese hombre aburrido e indiferente [...] <sup>13</sup>.

Es el reflejo de Fred desprovisto por completo del atributo que amara ella en el pasado: la rebeldía. El extrañamiento constituye a pesar de todo el principio de una nueva relación. Por primera vez puede verlo tal como es ahora. "Sin saberlo," continúa reflexionando, "me percaté de que estaba aclarando; yo seguía soñando con esa vida sin matrimonio que nos estaba prometida" <sup>14</sup>.

Durante la noche un crudo diálogo los ha llevado al borde de la sepa-

---

<sup>12</sup> Böll, H., *Und sagte...*, 38.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, 131.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, 132.

ración definitiva, pero han descubierto también que su amor subsiste, rebelde, a pesar de todo. Un intenso dolor acompaña esta contemplación del otro en el espejo.

La mera posibilidad de que Fred nos dejara solos definitivamente -jamás había creído en ella seriamente, ahora pensaba en ella- hizo que se me paralizara el corazón, que volviera a latir otra vez agitadamente para detenerse de nuevo<sup>15</sup>.

Cuando se despiden, Fred, que todavía no ha tenido esta visión de Käte en el espejo, la expresa como un deseo:

[...] sería hermoso volver a verte en una vida en la que pudiera amarte como te amo ahora, sin casarme contigo.

"Acabo de pensar lo mismo", le responde ella.

Y Fred agrega:

"¡Qué hermoso sería volver a encontrarte!"<sup>16</sup>.

El reencuentro que va a posibilitar el inicio de una nueva relación entre ellos se produce pocas horas más tarde en una calle de Colonia. Fred ha salido del trabajo para cumplir con un encargo que le hiciera Serge, el sacerdote que es su jefe. De pronto ve a Käte entre dos escaparates, a través de un cristal. Nuevamente juega Böll con el efecto de una imagen especular. Ambos protagonistas se hallan frente a frente, separados por una pared de vidrio. La figura de Käte está enmarcada por los escaparates. En un primer momento, Fred no reconoce a su mujer —como suele sucederle con su propio reflejo— pero inmediatamente teme que desaparezca y experimenta un intenso dolor cuando Käte se desplaza, saliendo de este espejo imaginario. Dice entonces:

La seguí lentamente, y, al verla fuera de las paredes de vidrio supe que era realmente Käte. Pero parecía distinta, completamente distinta de la imagen que guardaba en la memoria. Y mientras iba siguiéndola por la calle me pareció extraña y al mismo tiempo íntimamente conocida<sup>17</sup>.

Esta experiencia de extrañamiento es semejante a la que Käte realiza frente al espejo del hotel unas horas antes. En ambos casos el otro parece extraño, diferente, una persona nueva a la que deben empezar a conocer, y, paradójicamente, una persona conocida y amada a la que se teme perder. El tiempo vivido en común es percibido en toda su intensidad y duración. Como le sucediera a Käte, Fred se angustia ante la posibilidad de que esa mujer tan ligada a su cuerpo y su historia se separe definitivamente de él. Le es tan necesaria y tan temible como su propia imagen en el espejo.

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, 131.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 133.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, 146.

Y, por fin, en un último juego de reflejos, Fred y Käte estarían reproduciendo la situación de esa Alemania que describen en sus monólogos, esa Alemania que también ha pasado por la experiencia brutal de la guerra, que atraviesa una profunda crisis y parece al borde de la disgregación. Böll propone para ella una salvación espiritual que supone, como en el caso del matrimonio Bogner el ejercicio de la autocrítica y la construcción de un modelo nuevo. Aprovechar la conmoción para estimular el pensamiento.

“No se puede pensar”, dice Böll, “si no se está conmovido y si uno no es conmovible. Este es el origen mismo de la palabra”<sup>18</sup>.

Hemos señalado el valor salvífico que el escritor otorga a la palabra, la curación por el diálogo. Volviendo a la novela, el amor como emoción compartida y como vínculo real y comprobado entre los protagonistas es el camino para vencer la incomunicación e iniciar esa nueva vida que ambos anhelan. Cuando en el último capítulo Serge le pregunta a Fred:

“Algún día hablará, no es cierto?”

Éste parece estar formulando una promesa al responderle:

“Sí,...algún día hablaré”<sup>19</sup>.

Ese día ha llegado por fin. Poco después Fred sufre una descompostura y debe retirarse del trabajo. Vacila unos instantes mientras Serge insiste:

“Usted tiene que ir a casa”.

«Sí», responde Fred, “a casa”<sup>20</sup>.

Y Fred sabe que volver a casa significa empezar a reconstruir, comenzar a hablar. En ese diálogo, nutrido por la paciencia maternal de Käte y el esfuerzo de Fred por sobreponerse a su nihilismo y a su silencio está cifrada la esperanza de un futuro mejor para ambos. Un futuro que se abre para ellos cuando termina la novela *Y no decía una sola palabra*.

SILVIA SANTANA  
*Pontificia Universidad Católica*  
*Universidad de Morón*

---

<sup>18</sup> Linder, Christian, *Conversaciones...*, 83.

<sup>19</sup> Böll, H., *Und sagte...*, 145.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, 150.

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

*Actas de la Jornada de Estudio de la Obra de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA) de la Universidad Católica Argentina, 1994, 87 pp.

El 28 de octubre de 1994, en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, dos eventos académicos se sumaron —e identificaron— en la convocatoria de un nutrido grupo de investigadores, docentes, alumnos y público en general: el primero consistió en una Jornada de Estudio sobre Julio Cortázar en ocasión del décimo aniversario de su fallecimiento; el segundo, en la inauguración formal, mediante dicho acto, de las actividades del Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA) de la Universidad Católica. Tras las palabras de apertura del Decano de la Facultad, de la Directora del Departamento de Letras y del Director del CILA y Profesor Titular de la Cátedra de Literatura Argentina, Lics. Juan Roberto Courreges, Teresa Iris Giovacchini y Luis Martínez Cuitiño, respectivamente, diversos investigadores y docentes, miembros del flamante Centro o invitados por éste, expusieron los frutos de sus indagaciones sobre variados aspectos de la obra cortazariana en once trabajos que constituyeron el núcleo de la Jornada y que aparecen ahora reunidos en estas *Actas*.

Se abre el volumen con la transcripción de las palabras inaugurales de Luis Martínez Cuitiño (5-6), seguidas de su conferencia inicial: “Del último Cortázar al primer Cortázar” (7-14); en ella el investigador analiza dos novelas tempranas del autor, aparecidas póstumamente: *Divertimento* y *El examen*. Propone y asume en su lectura crítica dos maneras de abordaje: una —tal como sugiere el título de la charla— consiste en leer estas narraciones iniciales del primer Cortázar desde nuestro conocimiento del último Cortázar, para señalar así

[...] las constantes que luego desarrollará en sus novelas posteriores. La otra posibilidad es trasladarnos como lectores al universo literario de su escritura, hacia 1950, y entonces maravillarnos y escandalizarnos con dos novelas absolutamente renovadoras y vanguardistas, tanto en lo temático como en lo formal. (7).

Ambas perspectivas son acabadamente explotadas por el expositor, quien señala, entre las constantes cortazarianas presentes en estos textos y posteriormente mantenidas y desarrolladas, el vanguardismo de una prosa rítmica que incluye por momentos el verso, el tema metaliterario, la presencia

de un grupo artístico como eje narrativo, el juego lingüístico, el humor, el desenfado irreverente.

En "El paredro, la figura imposible" (15-20), primera de las diez ponencias que completan las *Actas*, Norma Carricaburo estudia este imposible geométrico propuesto por Cortázar en 62 *Modelo para armar*, el *paredro* o cuerpo de dos caras, en relación con dos constantes del autor: la mención de caras o planos de cuerpos geométricos y la figura del doble o *doppelgänger*, el paredro cobra además significados ulteriores al relacionarse con otras duplicaciones que indican la existencia de una realidad visible y otras arcana y profunda, y al erigirse en signo de la escisión fundamental del ser que añora la unidad originaria.

"El juego en Rayuela de Julio Cortázar" (21-31), de María Amelia Arancet, analiza el elemento lúdico en la gran novela, no solo en relación con sus personajes, sino también en la actitud del autor para con éstos, el lector y su propia obra. El juego es enfocado desde la perspectiva cultural de una actividad fundante, dadora de sentido para todos los demás actos humanos, y también como expresión de la libertad mediante la exaltación de lo inútil. El juego, en relación con el humor, recorre así una gama que va desde lo sacro trascendente —medio para enfrentar la existencia y revelador de realidades profundas— hasta el mero pasatiempo, en los distintos planos de lo narrativo, lo lingüístico, lo erótico, lo metafísico.

Cerebral y minucioso resulta el enfoque de Sara Beatriz Fernández March en "Las dimensiones o planos de la realidad en 'Lejana'" (33-38); el tema del doble y de las identidades, las dimensiones, los espacios y los tiempos paralelos brinda a la autora la ocasión de elaborar precisos cálculos numéricos en relación con las fechas del relato, tendientes a subrayar mediante el simbolismo de los números la perspectiva bidimensional y cíclica de la existencia que propone el texto.

"Cortázar, Bioy Casares y el cuarto contiguo: un diálogo fantástico" (39-52), de Gabriela M. Fernández y Cecilia Vela Segovia, consiste en un cotejo detenido de dos cuentos fantásticos en que ambos autores desarrollan notabilísimas coincidencias: "La puerta condenada" de *Final de juego* de Cortázar (1956), y "Un viaje o el mago inmortal" de *El lado de la sombra* de Bioy (1962). Las autoras aclaran que, pese a la publicación posterior del libro de Bioy, ambos relatos se gestaron, según testimonian los propios autores, en la misma época, razón por la cual debe excluirse la posibilidad de una relación de fuente o influencia de uno sobre otro.

María Alejandra Giacoia analiza en "Manuscrito hallado en un bolsillo: un modelo que arma y (des)arma el azar" (53-57) el concepto

cortazariano del azar como “una energía que mágicamente transporta hacia el descubrimiento de potencialidades latentes, esfumadas bajo el rostro de lo cotidiano” (53), tal como se ejemplifica en el motivo del viaje o búsqueda existencial en este relato de *Octaedro*.

“Lo fantástico en ‘El otro cielo’ de Julio Cortázar” (59-64), de Adriana Carmen Lenardón, aplica al análisis de este cuento de *Todos los fuegos el fuego* las perspectivas que a propósito de la literatura fantástica establecen trabajos de Todorov y Barrenechea, para concluir que el relato “está centrado, en definitiva, en el problema de la identidad personal”, a través de “una serie de dicotomías no resueltas” (64).

“El ámbito del subterráneo en tres cuentos de Julio Cortázar” (65-70), de Fabiana Elisa Martínez, se centra en la isotopía del descenso *ad inferos*, tal como se desarrolla en los relatos “Manuscrito hallado en un bolsillo” de *Octaedro*, “Novedades en los servicios públicos” de *Un tal Lucas*, y “Texto en una libreta” de *Queremos tanto a Glenda*. En todos ellos el subterráneo urbano es utilizado como un espacio simbólico revelatorio, ámbito de una realidad paralela a la exterior, pero más profunda y verdadera, capaz de brindar la clave de la felicidad o de la salvación. La diferencia de los personajes cortazarianos respecto de los héroes clásicos está dada, empero, por el fracaso a que quedan condenados aquéllos en su búsqueda de la revelación salvadora.

Valeria Melchiorre se aboca en “Salvo el crepúsculo: la poesía de Julio Cortázar” (71-75) a comentar una de las facetas quizá más descuidadas por la crítica, la del Cortázar poeta, mediante un análisis de esta obra póstuma que recoge la casi totalidad de la producción lírica cortazariana y que nos permite adentrarnos en los grandes y recurrentes temas del autor: el amor, el exilio, el juego, el humor, el comentario metatextual o metaliterario.

Ana María Rodríguez Francia dedica su “Una relación entre la vanguardia poética de América Hispánica y la nueva novela: Oliverio Girondo y Julio Cortázar” (77-82) al estudio de las relaciones entre *En la marmédula* y *Rayuela*, pasando por una consideración previa acerca del Modernismo, la nueva poesía y la antinovela. Según la autora:

El del poeta, el del escritor en general, es un compromiso que no sólo debe dar cuentas desde un punto de vista estético, sino apuntar a los signos de la época en que se inscribe. Es este compromiso el que funciona de común denominador [...] en la obra de los dos escritores considerados. Estamos refiriéndonos a una pertenencia de mundo que, en consonancia con una exigencia formal y a través de la palabra, es *interpretante*. (81).

El volumen se cierra con un enfoque logoterapéutico de un relato de

*Las armas secretas*. "Lecturas complementarias. Literatura y Logoterapéutica en torno a 'El Perseguidor'" (83-87), de Patricia M. Vaianella, que postula una equivalencia entre el itinerario vital del Johnny Carter cortazariano y los postulados de Viktor Frankl acerca del dolor y vacío existenciales como punto de partida hacia el descubrimiento de un sentido auténtico que se oponga a lo ruínario y trivial de la vida.

Del Cortázar temprano al Cortázar maduro, del novelista al cuentista pasando por el poeta, desde los temas recurrentes del doble, la búsqueda, el descenso, el exilio, el amor y el juego, a las preocupaciones también recurrentes por lo metalingüístico y metaliterario, por lo humorístico y lo fantástico, lo más medular de la obra cortazariana ha sido tocado en el breve pero intenso lapso de este Jornada de Estudio, testimonio fiel de lo cual resulta este igualmente rico volumen.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

GONZÁLEZ LANDA, MARÍA DEL CARMEN, *Estudio del Cancionero y Romancero de Ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Edición de la Caja de Ahorro, 1992, 275 pp.

Este estudio sobre *Cancionero y Romancero de Ausencias* forma parte de la tesis doctoral de la autora, dirigida por la Dra. Carmen Bobes Naves. Ha sido publicado por la Caja de Ahorro de Alicante en honor al 50º aniversario de la muerte de Miguel Hernández.

El análisis que realiza abarca la obra casi en su totalidad; se estudian 83 de las 110 composiciones que integran el libro<sup>1</sup>. En la introducción expone las motivaciones de un trabajo que puede parecer excesivo en sus detalles: "...por una parte, profundizar en la última obra de Miguel Hernández, reconocida como síntesis de su trayectoria poética y vital, y por otra, el interés por estudiar procesos metodológicos válidos para el análisis de textos líricos". Desarrolla el método semiótico, analizando las unidades lexemáticas, sintácticas y métricas, como vehículos de lo significativo, lo comunicativo y lo estético de los poemas.

Un aporte destacado, que afecta tanto al estudio de la obra como al de los métodos, es que la aplicación rigurosa de los postulados no parece importar más que el texto. Es aplicable aquí la afirmación de Nicolás

---

<sup>1</sup> Número fijado por L. de Luis y J. Urrutia en la edición de Cátedra de 1984. El cuerpo principal está constituido por 74 poemas, los demás pertenecen por temática y estilo al mismo ciclo.

Bratosevich<sup>2</sup>: “Es la obra la que exige al analista que la encara, quien se ve forzado a transgredir los postulados de base y a reformular incluso la teoría, dejándose llevar por la fascinación del texto”. Si bien es cierto que González Landa parte de la “obra en sí”, como espacio en el que la disposición de los signos crea significaciones únicas y completamente nuevas, no descarta en su análisis la alusión a las circunstancias reales. Esto último es inevitable en un libro como *Cancionero...*, donde las vivencias de la guerra, de la cárcel y de la muerte, aunque no sean causas determinantes de la creación, son innegables como punto de partida<sup>3</sup>.

Indica también la mayor universalidad de estas poesías respecto de las anteriores: “siendo extraídas de la experiencia vital del poeta, permiten ser sentidas simultáneamente como manifestación autobiográfica y de todos ser humano”: De aquel querer mío,/ ¿que queda en el aire?// Sólo un traje frío/donde ardió la sangre.

En cuanto a la obra, llega a una conclusión, verificada particularmente a través del análisis métrico, que es un homenaje al poeta: los moldes métricos son de tipo tradicional, especialmente canción y romance, no obstante “no se adscribe rígidamente a esquemas establecidos y desborda las formas estróficas de secular tradición al ser recreadas por el genio personal del autor”<sup>4</sup>. En el prólogo ya se ha subrayado el tono de voz único que M. Hernández encuentra entre “los sonos y ruidos del lenguaje común y la tradición literaria”.

En el primer capítulo analiza la temática del cancionero. Ilumina su unidad agrupando los poemas por motivos que se repiten y convergen en un tema unificador: la ausencia. Basa sus teorizaciones en el estudio que Tomachevski realiza sobre el tema en su *Teoría de la literatura*<sup>5</sup>. La ausencia<sup>6</sup> se desarrolla en este libro como:

---

<sup>2</sup> Bratosevich, N., *Métodos de análisis literario*. Buenos Aires, Hachette, 1985.

<sup>3</sup> Remitimos al artículo de Luis Felipe Vivanco, “Las Nanas de la cebolla”, en el que da las razones de por qué es un buen poema: Miguel Hernández le quita argumento, sólo queda la situación inicial, que potencia imaginativamente. En el análisis describe cómo todos los elementos se refieren a su necesidad de la presencia y la alegría del hijo.

<sup>4</sup> Recordamos la carta dirigida a García Lorca, después de la escasa recepción de *Perito en Lunas*: “[...] es un libro de formas resucitadas, renovadas, [...], encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía [...] —a pesar de su falso aire de Góngora— que [...] casi todos los poetas consagrados, a los que, si se les quitara la forma, se les confundiría la voz”.

<sup>5</sup> Madrid, Akal, 1982.

<sup>6</sup> Señalamos la recurrencia de este tema en la poesía de M.H.: la ausencia de Dios en *El silbo vulnerado*, o la de su amada en *El Rayo que no cesa*, expresadas por momentos en una queja exclamativa que no aparece, quizá por ser el dolor más hondo, en *Cancionero...*

- ausencia del hijo por la muerte
- ausencia del amor en su dimensión personal y colectiva
- superación de las ausencias mediante la exaltación del amor y la fecundidad.

En el capítulo segundo estudia la disposición de los elementos, principalmente de los procedimientos constructivos preponderantes: el paralelismo<sup>7</sup> y la repetición. La conclusión a la que llega podrá resumirse con el vocablo desautomatización: "Con el empleo de los procedimientos aludidos cada texto presenta una construcción exclusiva nunca obtenida por una mecánica repetición de elementos y estructuras idénticas".

En el tercer capítulo se dedica a las estructuras sintácticas dominantes. Tomamos como ejemplo uno de los tantos análisis, en este caso el v. 1 de la composición 64: "Boca que arrastra mi boca". Un estudio sintáctico corrobora que el relativo puede ser sujeto u objeto directo, lo cual pone de manifiesto "la reciprocidad, interdependencia e influencia entre ambas bocas: la aparentemente genérica, pero que se concreta a lo largo del poema mediante las relativas especificativas y el adjetivo posesivo de segunda persona, y la concretada mediante el adjetivo posesivo de primera persona (mi boca)".

En el quinto capítulo se aboca exclusivamente al análisis métrico. Al estudiarlo anteriormente en relación con la sintaxis (cap. 4), el objetivo era analizar "dónde la métrica construye de modo paralelo a la sintaxis y dónde la métrica y la sintaxis lo hacen de modo diferente, originando figuras como la elipsis, el hipérbaton o el encabalgamiento".

En el capítulo sexto, siguiendo a Lotman<sup>8</sup>, afirma que cualquier ordenación de los elementos de un texto puede interpretarse como portadora de significado. Hace, por consiguiente, un análisis fonológico de los poemas, 27, 49, 101.

De sus conclusiones queremos destacar pautas de trabajo extensibles, creemos, a todo acercamiento metódico a un texto literario. Ha seleccionado, entre diversas teorías y propuestas de análisis, "ciertos aspectos que no se contradicen entre sí, que aportan medios para la observación, análisis e interpretación de textos líricos, y los que muestran rendimiento en su

---

<sup>7</sup> Este procedimiento ha sido estudiado, entre otros, por Cano Ballesta y Díez de Revenga González Landa hace referencia a ellos, no superponiendo sino agregando elementos de análisis.

<sup>8</sup> Lotman, J. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, colección Fundamentos 58, 1978.

aplicación al cancionero, porque permiten alcanzar nuevos conocimientos de él, además de verificar los obtenidos por otros estudiosos”.

En la síntesis final el análisis detallado revela ejes abarcadores del contenido de *Cancionero...*, “los polos dialécticos entre las experiencias existenciales básicas para los seres humanos”; la oposición ausencia-presencia, que incluye la de amor-desamor y vida-muerte. Estas oposiciones actúan en forma simultánea en muchos poemas, como sucede principalmente desde *El Rayo...*

La seriedad y utilidad del presente estudio se completan, por último, con la enumeración de algunas condiciones necesarias para la crítica: “...la atención rigurosa al texto, a las coordenadas biográficas e históricas desde las que fue creado y el acceso al testimonio gráfico de los borradores del mismo, posibilitan una aproximación al trabajo formal y a la intención comunicativa del poema”.

ALICIA SALIVA

TEODORO KLEIN, *El actor en el Río de la Plata (II). De Casacuberta a los Podestá*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1994, 222 pp.

Teodoro Klein es (junto a Raúl H. Castagnino) el más destacado de los investigadores argentinos dedicados al estudio del teatro rioplatense del siglo XIX. Continuator de la línea historiográfica de su maestro Jacobo de Diego, Klein demuestra admirablemente en sus trabajos la vigencia del *verosímil crítico* del ya fallecido autor de *Grotesco y revista* y *Francisco Felipe Fernández*: la creencia de que la función primordial del historiador es reconstruir fielmente el campo fáctico; la idea de que el historiador debe conocer los avatares del hecho teatral en todos sus detalles y que, por ello, nada debe serle ajeno, lo que lo obliga a manejar bibliografía de primero, segundo y tercer orden, así como a descubrir la mayor cantidad de documentación inédita y desconocida; el concepto de que, para el verdadero historiador, la erudición es indispensable aunque resulte peligrosa si cae en manos de algún pedante vacío y ostentoso; por último, que el historiador brilla no sólo por su capacidad de generalización y abstracción sino también (y especialmente) por su habilidad y pasión por el hallazgo, el almacenamiento y la sistematización de nuevos datos, testimonios y documentos.

Dentro de esta concepción historiográfica, el último libro de Klein que acaba de dar a conocer la Asociación Argentina de Actores: *De Casacuberta a los Podestá* (segunda parte de *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia Nacional*, volumen aparecido con el mismo sello editorial hace ya diez años), resulta una contribución ejemplar al mejor conocimiento del teatro argentino entre 1820 y 1880 y sin duda un hito fundamental en la historiografía teatral rioplatense.

El tomo sobresale por su caudaloso aporte de materiales históricos procedentes de numerosas fuentes de información poco frecuentadas sobre la producción, circulación y recepción del teatro nacional del siglo pasado, fruto de la paciente y constante labor de Klein en archivos argentinos y uruguayos, públicos y privados a lo largo de una década. Klein deja de lado la perspectiva más frecuente (y fácil de concretar): el estudio de los textos dramáticos, y se centra en las múltiples aristas del hecho espectacular (actores y compañías, empresarios, repertorios, puestas en escena, salas, teatro callejero, circo, ópera, etc.). *De Casacuberta a los Podestá* amplía considerablemente nuestro conocimiento de la actividad de los actores Trinidad Guevara, Felipe David, Luis Ambrosio Morante, Juan José de los Santos Casacuberta, Fernando Quijano; del repertorio culto y de la tradición del teatro popular en la Argentina; de los cambios estéticos en el paradigma de la interpretación y la puesta en escena acarreados por el romanticismo; de la desaparición de las compañías locales hacia mediados de siglo; de las actividades circenses y de algunas compañías teatrales del interior; de las relaciones recíprocas entre Buenos Aires y Montevideo; del surgimiento de los Podestá y los antecedentes de *Juan Moreira*. El libro incluye además abundante documentación iconográfica que hasta hoy no había sido impresa (en cuyo rastreo ha colaborado la archivera María Grushka del Instituto Nacional de Estudios de Teatro) y un apéndice en el que se transcriben contratos laborales de actores y compañías y *bordereaux* de Casacuberta en Chile en 1849. Un aporte que debe destacarse especialmente es el hallazgo del manuscrito de un sainete perdido de Luis Ambrosio Morante: *Al que le venga el sayo que se lo ponga* (1827), del que se reproducen algunos fragmentos y que puede ser considerado nuestro primer sainete porteño. Este texto arroja nuevas luces sobre la supuesta "continuidad" del género chico en los escenarios rioplatenses del siglo pasado.

En suma, *El actor en el Río de la Plata (II). De Casacuberta a los Podestá* constituye junto con *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* de Raúl H. Castagnino uno de los pocos estudios fundamentales sobre nuestra actividad escénica decimonónica.

JORGE DUBATTI

ROBERTO PAOLI, *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea* (Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi), Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1994, 87 páginas.

La Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, de producción tan intensa como enjundiosa en el campo de las humanidades, ha dado a conocer entre sus nuevas publicaciones *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea*. Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi, del prestigioso hispanista italiano Roberto Paoli, catedrático de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia y especialista en la obra de César Vallejo y el autor de *Fervor de Buenos Aires*.

El volumen recoge cuatro clases que Paoli dictó en el marco de un seminario de literatura comparada (disciplina de escaso desarrollo en nuestro país, destinada a pensar las letras en contextos internacionales o supranacionales) para graduados y estudiantes en la universidad mendocina. "Italia ha sido uno de los países que mejor confirman el éxito mundial de Borges", afirma en la primer disertación. Luego de un rápido inventario de ediciones y traducciones italianas, Paoli reseña los ocho viajes de Borges a la tierra de Dante así como sus encuentros con Eugenio Montale e Italo Calvino y la polémica con Alberto Moravia. Más tarde construye un mapa del campo intelectual italiano de hoy, donde ubica a los escritores en tres "zonas": la de los apologistas, los que admiran a Borges sin reparos (Calvino, Leonardo Sciascia, Carlo Fruttero, Franco Lucentini, Giorgio Manganelli, Giuseppe Pontiggia, Carmelo Saimoná, Antonio Tabucchi); la de los "ú-bios", quienes toman frente al fenómeno borgiano una posición ambigua, entre la adhesión y el rechazo (Moravia, Guido Ceronetti, Mario Luzi, Umberto Eco, el argentino-italiano Juan Rodolfo Wilcock); la de los detractores (Giovanni Raboni, Ferdinando Camón) que elaboran estrechas objeciones ideológicas.

La segunda clase es dedicada en particular a la obra de Italo Calvino, a quien Paoli define como "el más genial escritor italiano de la segunda mitad de este siglo" y quien "con más hondura y plenitud ha sabido aprovechar la lección de Borges". La investigación sobrevuela las referencias al autor de *Ficciones* en los ensayos calvinianos (*Punto y aparte* y *Lecciones americanas*, conocidas en castellano bajo el título de *Seis propuestas para el próximo milenio*) y se detiene en el inteligente discurso de recepción oficial leído por Calvino el 15 de octubre de 1984: "I gomitolli di Jorge Luis" (Los ovillos de Jorge Luis). Más adelante se establecen puntos de contacto entre la producción ficcional del italiano (*Tiempo cero*, *El seguimiento*, *Si una noche de invierno un viajero*, *El castillo de los destinos cruzados*, *Las ciudades invisibles*) con

los motivos borgianos más reconocibles: la problematización del tiempo, los laberintos, las matemáticas, la invención de obras y autores falsos, los espejos.

El tercer capítulo rastrea minuciosamente la obra de Umberto Eco, su trabajo con el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Lector in fabula* y con *Seis problemas para don Isidro Parodi* en el estudio "La abducción en Uqbar" (del libro *Sobre los espejos y otros ensayos*). Luego Paoli centra sus observaciones en la novela *El nombre de la rosa*. Apunta numerosas correspondencias (la pasión por la cultura, la trama detectivesca, la invención de fuentes apócrifas, la presencia inquietante de los espejos, una reelaboración del "aleph", el motivo de la biblioteca como universo) y despliega agudas hipótesis sobre el vínculo entre el personaje de Jorge de Burgos, el viejo monje ciego que guarda y oculta los libros, y la figura física, intelectual y moral del escritor argentino. Según Paoli, en el monje de *El nombre de la rosa* Eco sintetiza su nunca superada contradicción íntima frente al genio borgiano.

Por último, en el cuarto estudio, Paoli rastrea la influencia de Borges en Leonardo Sciascia (*Teatro de la memoria, La sentencia memorable, Cronachette, Nero su nero*) y Antonio Tabucchi (*Las aves del Beato Angelico, Pequeños malentendidos sin importancia*). Erudito y ameno ejercicio de comparatística, *Presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea* reúne, junto a análisis exhaustivos, infinidad de pistas y sugerencias sembradas por la generosidad de Paoli para estimular el trabajo de futuros investigadores.

JORGE DUBATTI

PORPETTA, ANTONIO, *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, Fundación Caja del Mediterráneo, 1996. 325 pp.

El trabajo que nos ocupa es la versión reducida de la tesis doctoral de un poeta alicantino. Su producción, ya traducida a varios idiomas, ha recibido premios como el "Fastenrath", otorgado por la Real Academia Española. En su función de crítico realiza una tarea peculiar: da conferencias en distintos países sobre autores españoles, y lee su propia obra. Lo pudimos escuchar en la Universidad Católica Argentina en el año 1995. Su comentario, análisis y lectura de Luis Rosales evidenciaban cómo la síntesis y sencillez poéticas pueden ser también características de la crítica.

En este estudio se dedica a un prosista "[...] que utiliza constantemente técnicas y emociones poéticas." (71) De este modo la sensorialidad será un tema incluíble al tratar la obra de Gabriel Miró; Porpetta la subraya como

temática central ya que es increíble la variada e ininterrumpida captación sensorial de este autor. Podría considerarse como su característica temperamental. Además, a través de lo sensitivo mostrará desde rasgos psicológicos hasta lo esencial de lo que describe.

Pero Antonio percibe el descuido de los críticos en la apreciación de una de las sensaciones:

[...] no se ha valorado debidamente y en toda su extensión lo mucho —tanto en cantidad como en intensidad— que las referencias sonoras aportan y significan en la obra de nuestro escritor. [...] (21)

Demostraré que los sonidos, como referencias, son índice de la riqueza de las páginas mironianas:

[...] hay siempre una emoción, una vivencia o una memoria que pueden nacer o renacer en nosotros por la fuerza de su impacto sensorial [...] (28)

Recoge, analiza, califica, comenta y clasifica sensaciones auditivas de los textos incluidos en las Obras Completas (4ª edición. Madrid, Biblioteca Nueva, 1961), desde *La mujer de Ojeda* hasta *Años y Leguas*. La labor es tan detallista y amorosa que recuerda el trabajo del creador de Sigüenza. Lo ha leído como “[...] lector activo...que da sentido a lo insinuado [...] que ha de entender su actividad como una creación”.

Divide su tesis en cuatro partes. La primera está destinada a los recursos estilísticos. Utiliza este método según sus alcances últimos:

El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del significado y el inmediato ajuste en un significante.

Adelantamos una cita recogida por Porpetta, y luego el análisis ejemplificador de lo dicho:

“Nunca engañaba la campanilla de la cancela; su voz viejecita y aldeana se apresuraba a revelar el genio y aun la figura del que venía [...]” (ehd, 672)

Al comentarla encuentra la intersección entre significante y significado. Indica el proceso de humanización dado por el sustantivo voz y la adjetivación viejecita y aldeana. También señala la inteligencia que el autor le concede al sonido ya que éste nos revela características personales del que lo produce.

En esta sección observa las descripciones dinámicas, humanizaciones, naturalizaciones, sinestesias, comparaciones, metáforas e hipérbolos.

Incorpora con sus apreciaciones conceptos nuevos en la línea de lo ya

destacado por la crítica. Como muestra, vemos que su aporte al tema de la dinamización, constante en Miró, es demostrar que también las sensaciones son vivificadas. Así, sorprende una variedad de movimientos de los sonidos en distintos escenarios. En la exhaustiva clasificación hay algunos que se acercan al centro de la acción narrativa en forma ascendente:

De repente le sube a Siguenza la voz de la labradora, encogida por otra voz maja y zalamera de gitano.(ayl, 1085)

Observa la palabra en detalle, así como el autor escuchó con detenimiento la realidad.

Con respecto a las naturalizaciones, es interesante la finalidad que les descubre: “[...] dar una mayor precisión en sus descripciones sonoras y unas matizaciones de efectos inmediatos en el lector.”(50):

[...] se oía una vocecita aturdida de pájaro de alba. (lcc, 345)

La voz, nos dice, agudizada por el diminutivo, logra el matiz exacto “[...]al asimilar el atolondramiento juvenil de quien la emite al piar insistente, vivaz y alborotado de los pájaros cuando amanecen las primeras luces del día.” (51)

Nota que la metáfora es una de las técnicas más usadas en esta obra, que es “[...]casi, una sucesión inagotable de metáforas, siempre, siempre acertadas; muchas veces, absolutamente geniales”. Son significativas, pues:

Basándose en metáforas, Miró define, matiza, describe, incrementa, reduce y transmite sus motivos de manera que lleguen al lector con la carga exacta de intencionalidad y significado que él considera necesario, según el acontecer narrativo de que se trate. (72)

Selecciona un párrafo de metáforas encadenadas con las que el autor consigue el misterio y suspenso deseados, centrando nuestra atención en lo audible de unos pasos:

[...] comenzaron a sonar pasos huecos, secos como almadreñas; y cuando se acercaron, su ruido se hizo pavoroso, de tumba hollada, de zapatos que anduvieran solos, sin nadie (...) Ya llegaban aquellos pasos. Eran inmensos, enormes, peor caedizos y flojos; eran de huesos de muerte [...] (pze, 255)

Por último deslinda en lo posible los procedimientos hiperbólicos que usa Miró magnificación, universalización, exageración descriptiva o exageración comparativa.

En la segunda parte analiza los sonidos en relación con su contexto narrativo. Se dedica a los textos descriptivos, porque: “En algunas ocasiones [...] Miró, para describir un paisaje, prefiere escuchar antes que mirar.” (94) Elegirá pasajes en los que los sonidos actúan como base de descripción

nes paisajísticas, ambientales, psicológicas. Y luego los verá como generadores de reacciones físicas, psíquicas o anímicas.

Argumenta con los párrafos que transcribe uno de sus primeros postulados: los sonidos; en cuanto a las sensaciones, son una de las principales apoyaturas narrativas. Con una página de *Años y Leguas* muestra cómo el sonido de un barco une el mundo marino y el de montaña, y cómo al irse este elemento se diluye la acción:

[...] el barco se ha perdido para siempre dentro de la noche suya; y el paisaje y el mar han vuelto a desdiseñarse. (99)

Señala distintas atmósferas creadas por la presencia cohesiva de esta sensación; de hondo dramatismo, del tiempo fugaz, de desasosiego y serenidad al mismo tiempo.

El estudio de las reacciones confirma que los sonidos pueden ser punto de partida del interés narrativo. Reacciona Pablo a las campanadas de los relojes, que no existían en el tiempo de Cristo, pero que, dice Porpetta, son las que acrecientan su sentido religioso:

[...] en cambio, esos relojes falsos le precipitaban sus latidos en la dulce congoja de una verdad de belleza. Y subía sus ojos a la cruz del Señor. (eol, 980)

En la tercera parte reconoce algunos sonidos como entidades individuales. Con sólo enumerarlos es indudable “[...] la riqueza y variedad de este mundo sonoro, y la importancia fundamental que las sensaciones auditivas representan para nuestro autor.” (301) Contempla sonidos humanos, de la naturaleza u otros motivos sonoros: voces, risas, ruidos de pasos, el agua, el aire, fenómenos atmosféricos, el mar, insectos, aves, campanas, relojes, ruidos domésticos, indumentaria y ornamentos, ruidos del trabajo, instrumentos musicales, trenes, etc.

Son elementos que suenan diferente según la situación o el oído que les preste atención. Alcanzan, dirá Antonio, claro protagonismo, y significaciones estéticas y éticas. Nos recuerda el capítulo dedicado a las campanas, amparadoras y permanentes en el espacio y en el tiempo. Citamos unas líneas del texto recogido por el crítico:

[...] se desnuda un prado, nuevecito del relente, y un camino que retoza muy contento...

Lo mira compadeciéndose la Campana-Madre-1766. Son casi de la misma edad. Gruesa y pacífica, se duele de la inquietud del camino [...] habla lo preciso, dejando caer nueve palabras, las nueve campanadas del Ave María que se abren y pasan imprimiendo una caliente quietud en la ciudad, en las heredades, en la labranza, en el camino desvalido. (amc, 740)

En la última parte, el silencio. Advierte que Miró lo tomará no sólo como ámbito en el que los sonidos se producen sino también como entidad. Especifica las posibilidades sonoras del silencio, sus tipos, su dinámica, el silencio como medio de evocación, etc. Su característica es la presencia, lo cual lo lleva a considerar, al lado de este mundo sonoro un mundo silente: "Miró considera el silencio como algo opuesto al ruido, no al sonido, encontrándole grandes y valiosas posibilidades sonoras" (302):

[...] Y resonaron los portales arrastrados por carriles hasta chafarse todo en un trueno. Después, el silencio en ondas de silencios, y el silencio inmóvil. Ahora la iglesia ya no parecía que se alejase por latitudes despobladas, sino que se sumergiese en unas aguas lisas, que dejaban pasar los ruidos más menudos de la superficie. (psd, 907)

Concluye dándole al silencio la misma valoración que a los sonidos, en este "mundo sonoro dotado ya para siempre, como toda su obra, de una exclusiva e irrepetible personalidad." (293)

Como ejemplo recordamos que con sólo indicarnos dos tendencias en la poesía de Luis Rosales dio un juicio abarcador de toda la obra: una tendencia a la adquisición de la palabra, de la cual el poeta depende y se va acercando a ella, y otra de recuperación, en la que se reconoce a sí mismo a través de la memoria. En ésta la palabra depende del poeta, que la va descubriendo y creando.

Porpetta cita a Baquero Coyanes en una expresión muy acertada: Miró "exprime la esencia de las cosas".

ALICIA SALIVA

**La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar,  
suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño  
Revista LETRAS, Facultad de Filosofía y Letras (UCA)  
Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.**

Se terminó de imprimir en  
los Talleres Gráficos CYAN,  
Potosí 4471, Buenos Aires, tel. 982-4426  
en el mes de noviembre de 1996.